

LUMIÈRES DE L'ORIENT CHRÉTIEN

ICÔNES DE LA COLLECTION ABOU ADAL

LE MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE - GENÈVE

LUMIÈRES DE L'ORIENT CHRÉTIEN

LUMIÈRES DE L'ORIENT CHRÉTIEN

ICÔNES DE LA COLLECTION ABOU ADAL





Art et Patrimoine S.A.

Ce livre est publié à l'occasion de l'exposition
au Musée d'art et d'histoire de Genève
du 12 décembre 1996 au 4 mai 1997.



Ville de Genève - Département des affaires culturelles

ISBN 2-9510811-0-3

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS

A l'occasion de l'exposition «Lumières de l'Orient chrétien» au Musée d'art et d'histoire à Genève, Art et Patrimoine S.A. voudrait rendre hommage à M. Manolis Chatzidakis qui décrit et veille sur ces icônes depuis 1978, et à Mme Nano Chatzidakis, sa fille, qui nous conseille depuis 1993 (date d'une précédente exposition au musée Carnavalet à Paris).

Nos remerciements vont également à M. Miroslav Lazovic et à M[me] Krassimira Platchkov pour leurs avis toujours très constructifs concernant les icônes russes et serbes. Notre reconnaissance s'adresse aussi à M.Virgil Cândea pour l'unification des textes de ce livre et l'expertise des icônes roumaines, et à M[me] Sylvia Agémian, secrétaire générale d'Art et Patrimoine S.A. et spécialiste des icônes melkites.

Nous voudrions aussi remercier la ville de Genève qui nous a accueillis dans son plus beau musée. M. Cäsar Menz, directeur des Musées de la ville de Genève et Mme Marielle Martiniani-Reber, conservateur et commissaire de cette exposition, ont mis tout leur cœur et leurs talents pour réussir cet événement. Qu'ils soient ainsi chaleureusement remerciés.

Merci aussi à M. Theodor Zbinden qui nous a beaucoup conseillés dans l'impression de ce livre, à M[lle] Sophie du Parc Locmaria, notre restauratrice depuis quatre ans, et à tous ceux qui ont souhaité rester dans l'anonymat.

Freddy Abou Adal

PRÉFACE

De longue date, le Musée d'art et d'histoire manifeste un grand intérêt pour les modes d'expression de l'art chrétien oriental, comme en témoignent les nombreuses présentations mises sur pied à ce jour. Par son importance, plus de 140 pièces, et par la diversité des œuvres qu'elle montre, l'exposition que nous proposons aujourd'hui est donc le couronnement d'une longue série consacrée aux icônes grecques et russes. Mais, en dévoilant les merveilles rassemblées par la famille Abou Adal, l'exposition « Lumières de l'Orient chrétien » met aussi l'accent sur la peinture religieuse des chrétiens arabes et les liens que ceux-ci entretenaient avec les peintres grecs venus mettre leur art au service des églises et des fidèles melkites.

C'est donc l'occasion d'une rencontre différente avec le christianisme arabe, dont le public connaît la longue histoire, souvent douloureuse, mais ignore fréquemment la qualité et la diversité de son art. Pourtant Jean Damascène fut le premier théologien à opposer aux discours des iconoclastes une théologie élaborée de l'image. Rappelons que son véritable nom était Mansur fils de Mansur et qu'il naquit à Damas, comme son patronyme nous l'indique, dans une famille chrétienne, vers 675 et qu'il fut un haut fonctionnaire auprès du calife. De cette période de sa vie, il acquit une grande connaissance de la religion musulmane. Écarté de son poste en raison de son appartenance religieuse, il se retira dans un couvent et devint conseiller théologique du patriarche de Jérusalem. Sa profession de foi en faveur des images fait encore autorité dans l'Eglise orientale. Sans doute, est-ce en bonne partie grâce à ses thèses que nous pouvons admirer aujourd'hui cette exposition.

Les doubles inscriptions en grec et en arabe qui accompagnent bon nombre de leurs œuvres matérialisent un esprit œcuménique. À ce phénomène viennent s'ajouter les influences de la Renaissance italienne qui marquent bien entendu la peinture crétoise et grecque en général, mais aussi celle de l'Orient arabe ou du monde slave. On voit par là que l'art de l'icône est loin d'être figé, mais que tout en répondant aux schémas hérités de la tradition byzantine il porte la marque de son environnement culturel et reste réceptif aux idées venues de l'étranger.

Au sein de cette exposition, la confrontation de pièces majeures, issues des arts byzantin, crétois, grec, arabo-chrétien, russe et roumain, souligne la parenté spirituelle et culturelle qui unit la Méditerranée orientale et le monde slave. La qualité de cette collection est incontestable et le Musée d'art et d'histoire se flatte de la présenter à son public.

J'exprime ici notre profonde reconnaissance à la famille Abou Adal, et en particulier à Georges Abou Adal pour qui cette œuvre représente cinquante ans de recherches et de moments de bonheur, et qui nous ont témoigné leur confiance en nous cédant pour plusieurs mois des œuvres de leur remarquable collection.

Notre gratitude s'adresse aux généreux sponsors et mécènes, notamment la Banque Audi (Suisse) dont le concours nous a aidés à réaliser cette exposition.

Nos très chaleureux remerciements s'adressent à Marielle Martiniani-Reber, conservateur et commissaire de l'exposition, qui a œuvré au succès de ce projet et organisé avec engagement et enthousiasme cette manifestation. Nous remercions également Miroslav Lazovic, Sophie du Parc pour son assistance, de même que Ursula Held, photographe, et Theodor Zbinden, aux Imprimeries Réunies de Lausanne, ainsi que tous les auteurs du catalogue qui ont enrichi cet ouvrage de textes d'un grand intérêt. Que soient remerciés Jean Pfirter, décorateur, et tous les collaborateurs du Musée d'art et d'histoire qui ont contribué à la préparation de cet événement.

Cäsar Menz
Directeur des Musées d'art et d'histoire

INTRODUCTION

Virgil Cândea
de l'Académie roumaine

Les icônes sont une expression de l'art sacré. Bien que l'homme, l'époque et la culture participent à l'élaboration des styles et de chaque œuvre en soi, les icônes sont d'origine non humaine. C'est définir d'emblée la différence radicale qui sépare ces images de toute représentation figurative de l'art profane. C'est reconnaître aussi la difficulté de l'explication, pourtant absolument nécessaire, de la genèse des icônes et de leur place dans les activités de l'esprit, avant de s'engager dans une étude d'ordre esthétique, historique ou autre. Car les icônes sont des théophanies, par conséquent, d'une certaine manière qui leur est propre, «vrai Dieu et vrai homme»[1]. Comprendre cela est aussi important pour l'amateur des œuvres de cette catégorie qu'il est important pour le chrétien de saisir la raison et le mystère de l'Incarnation. Les icônes représentent l'objet suprême et le plus exigeant de l'amour de l'art: leur possession ne saurait être véritable qu'en s'imprégnant de leur message profond et de leur vertu déifiante. Si tel n'était pas le cas, leur propriétaire serait comme celui qui aurait hérité d'un coffret sans savoir qu'il est rempli de bijoux, parce que ne l'ayant jamais ouvert.

DE L'IMAGE DE DIEU À L'ICÔNE

Il y a une théologie de l'image qui représente tout à la fois le chapitre ultime et la couronne de la théologie chrétienne.

Plus de huit siècles ont été nécessaires pour que la doctrine concentrée dans les *Évangiles* soit formulée et précisée dans toutes ses articulations. Durant ce long laps de temps consacré à la réflexion, à l'inspiration et à l'herméneutique, les docteurs de l'Église préservèrent le message du Christ des interprétations erronées et l'adaptèrent à l'imperfection de l'entendement des humains.

Le dernier enseignement en ce sens a été celui des icônes.

Formulé à la suite des âpres disputes iconoclastes des années 726-842, par des docteurs célèbres de la Chrétienté orientale, tels les saints Jean Damascène et Théodore Stoudite, les patriarches Tarasios, Nicéphore et Photios; sanctionné par le VIIe concile œcuménique de Nicée en 787 et par le Synodicon de 843, moment de la restauration du culte officiel des icônes dans l'Empire byzantin, cet enseignement devait parachever la doctrine orthodoxe. «C'est ce que confirment les témoignages des contemporains tels Photios: depuis la victoire sur les iconoclastes et forte des décisions des sept conciles œcuméniques, l'Église est en possession de la plénitude de la connaissance de la foi orthodoxe. On ne peut ni y ajouter quoi que ce soit, ni en retrancher quoi que ce soit, sans altérer sa perfection, harmonieuse comme un beau visage.»[2]

Mais ce serait faire fausse route que de voir dans la théologie de l'image un fruit tardif de la pensée chrétienne: les attaques iconoclastes n'ont fait que déterminer la cristallisation et l'articulation d'une doctrine que les Pères de l'Église avaient déjà forgée dans ce qu'elle avait d'essentiel. En effet, la vénération des images dans une spiritualité dont la tradition remontait à Abraham, donc une tradition aniconique, avait occasionné depuis longtemps des disputes et des controverses. Le concept de l'image s'est trouvé, dès les commencements, au centre de la pensée chrétienne. «Par l'Incarnation, qui est le fait fondamental du christianisme, "image" et "théologie" se trouvent liées si étroitement que l'expression "théologie de l'image" pourrait devenir presque un pléonasme – bien sûr, si l'on veut considérer la théologie comme une connaissance de Dieu dans son Logos, qui est l'Image consubstantielle du Père.»[3]

Dans son sens le plus profond, l'εἰκόν dénomme l'image de Dieu, selon la *Genèse* 1, 27: «Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa.»

En quoi consiste, donc, le caractère divin de l'homme? Par quoi est-il différent des autres êtres de la terre?

L'homme est un être personnel. Il est doué d'esprit, d'intelligence, de raison et de liberté. Il peut connaître Dieu et vivre en communion avec Dieu. Il a aussi la faculté de décider de ses propres actes. Son âme est éternelle et peut devenir l'habitation du Saint-Esprit. L'homme peut devenir dieu; qui plus est, il en a reçu l'ordre[4]; cependant, cet ordre, il a la latitude de l'exécuter ou de n'en pas tenir compte, parce qu'il est parfaitement libre.

L'Adam créé par Dieu est l'homme universel, la nature humaine comprise comme un tout. Par la multiplication de la race d'Adam dans une pluralité d'hypostases, chaque personne humaine devait hériter de l'image du premier homme puisque la *Genèse* 5, 3 le dit: «Adam engendra un fils à sa ressemblance, comme son image.» Sous ce rapport, les hommes ne se distinguent pas les uns des

autres: tous sont à l'image de Dieu. S'ils se révèlent à nous différents les uns des autres, ce n'est pas en tant que personnes, mais en tant qu'*individus*, par certains traits empruntés à la nature commune; ce sont justement ces traits qui les font se distinguer les uns des autres.

Dans sa condition initiale, paradisiaque, à part l'*image*, l'homme a reçu aussi la *ressemblance* avec Dieu («Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance»[5]). Une fois créé, «se déifiant» suivant l'expression de saint Jean Damascène, il a été appelé à s'unir à son Créateur[6]. Cela voulait dire s'abstenir de toucher au fruit défendu et s'écarter de tout ce qui n'était pas Dieu. Or, l'option de l'homme de se tourner vers la nature, en désobéissant à l'ordre divin (le péché originel), devait ouvrir les portes au mal qui allait conduire la nature humaine à la perversion, à sa dissolution. Il a fallu trouver une limite à ce mal, et cette limite fut la mort. C'est ainsi que la déification, l'union avec Dieu – cette vocation d'Adam –, ne sera remplie que par l'Incarnation du Fils et la descente du Saint-Esprit lors de la Pentecôte, pour octroyer aux hommes l'énergie divine, la grâce incréée. Aussi le Christ devient-il «l'image unique appropriée à la nature commune de l'humanité», cette image auparavant ternie par la désobéissance d'Adam; «le Saint-Esprit confère à chaque personne créée à l'image de Dieu la possibilité de réaliser la ressemblance dans la nature commune», cette ressemblance rendue dissemblance par le péché[7].

Ainsi qu'on l'a remarqué à juste titre, le concept de l'*image* dans la connaissance de Dieu et de l'homme est fondamental dans la pensée chrétienne[8]. C'est la raison qui rend nécessaires, à notre avis, ces quelques précisions.

On doit également comprendre l'image comme une personne: l'homme créé «à l'image» de Dieu[9]. L'effort de l'homme qui veut se libérer des passions afin de retrouver la nudité, la pureté de l'âme susceptible de renvoyer le reflet divin, représente son acheminement vers l'image. C'est la doctrine de saint Grégoire de Nysse, selon ses interprètes les plus autorisés[10].

D'après les défenseurs des images, il existe des icônes liturgiques, des icônes-écrits et des icônes-architectures. «Nos prêtres, remarque le patriarche Nicéphore, quand ils façonnent l'effigie des dispositifs et des ordres célestes, en produisent l'icône dans l'accomplissement des célébrations sacrées et dans le chant des différents hymnes divins qui les accompagnent [...]. Les livres sacrés eux-mêmes sont des icônes de paroles de ceux qui les ont écrits. Grâce à eux, en effet, ceux qui ne sont plus là nous parlent toujours, et ils leur sont tellement liés qu'ils portent directement le nom de ceux qui les ont écrits. Ainsi, nous appelons le livre sacré de l'apôtre *l'Apôtre*, et nous désignons le livre du prophète *le Prophète*, de même pour le livre de l'évangéliste.»[11] Quant aux églises, nous les nommons d'après ceux auxquels on les a dédiées, pour souligner qu'elles sont les icônes de ces saints personnages.

Il est admis de nos jours que les images sacrées ont été vénérées par les chrétiens au moins depuis le II[e] siècle. Des découvertes imprévues pourraient faire remonter encore plus haut cette datation. Le fait est qu'un texte du II[e] siècle *(La Vie de saint Jean l'Évangéliste)* fait état d'un portrait du saint qui, déposé sur un *proskynétarion* et flanqué de deux cierges allumés, était vénéré par l'un de ses disciples[12]. Les portraits funéraires des sarcophages à figures anthropomorphes d'époque hellénistique, le culte des empereurs (par la vénération de leurs portraits), de même que le culte des reliques (conservées dans des boîtes décorées d'images religieuses), des vases liturgiques, du livre des *Évangiles* et d'autres hiérotypes (comme la croix, ou tout autre objet sacré se trouvant au temple) ont eu leur contribution dans la diffusion des images chrétiennes. Elles couvrent depuis le III[e] siècle les murs et parois des églises et mausolées, des sarcophages et des catacombes de tout l'Empire romain. Au début, leur vénération ne fut pas générale. Les docteurs de l'Église réunis au concile d'Elvire (Espagne) vers l'an 300, et Eusèbe, l'historien ecclésiastique, dans une lettre adressée à Constantina, la fille de l'empereur Constantin le Grand, se sont prononcés contre les icônes. D'autres Pères de grand prestige, tels saint Basile et saint Grégoire, plaidaient en leur faveur. Etait-ce uniquement en raison de l'utilité didactique des icônes, comme on l'a prétendu souvent (les images = *biblia pauperum*)? «La peinture muette parle sur le mur», proclame l'un des grands Cappadociens[13]. «Les paroles, elles-mêmes, sont aussi des images des choses – affirme le patriarche Nicéphore –, elles en découlent comme de leurs causes [...]. Image et écriture ont une telle communauté que dans un seul et même livre, comme on peut le voir dans de très anciens documents, le discours est tracé alternativement, ici en syllabes et là en figuration du récit, et la narration qui est produite dans l'icône est la même que dans la lettre [...]. Elle signifie les faits évangéliques et requiert le même honneur que l'*Évangile* lui-même.»[14]

Les rapports entre l'archétype représenté et l'icône vont plus loin encore. Saint Jean Damascène nous donne ainsi l'explication des icônes miraculeuses: «Les saints – dit-il – étaient pleins pendant leur vie d'Esprit Saint. Après leur mort, cette grâce demeure attachée non seulement à leur âme, mais à leur corps enseveli dans le tombeau, à leur nom, à leurs saintes images.»[15] L'on trouve également ici les fondements doctrinaires de la vénération des reliques. L'objet réel de cette vénération ne sont pas les restes corporels des saints, mais la grâce qui les remplit.

LES ICÔNES MARTYRES

Dans une perspective doctrinaire, la crise iconoclaste a eu la fonction providentielle d'écarter les ambiguïtés, de définir les attitudes, de parfaire la théologie. Cela, il est vrai, au prix de nombreux sacrifices de vies humaines, atrocités, souffrances et pertes irrémédiables pour le patrimoine universel des arts. Car pendant plus d'un siècle de persécutions les saints personnages représentés en

mosaïques et fresques vénérées comme les prototypes mêmes seront de nouveau injuriés, blasphémés et tués en effigie. C'est ce qu'ont ressenti les témoins des événements: «Aujourd'hui, par le biais de leurs copies sacrées, participant aux mêmes tortures que celles du Christ, ils les partagent et deviennent semblables à sa passion; comme par duplication des souffrances et des injures, ils reçoivent également la récompense de la double couronne. Ils seront à nouveau pour la deuxième fois honorés pour avoir été martyrs durant leur vie et martyrs dans leur icône.»[16]

Les empereurs des VIe et VIIe siècles avaient forgé une «politique des icônes» en associant sur les monnaies l'image du Christ aux effigies monarchiques pour suggérer les rapports entre la Divinité et le souverain chrétien. L'image «non faite avec les mains» *(acheiropoiêtês)* que le Sauveur avait envoyée à Abgar Ukama, «le Noir», roi d'Édesse, protégeait et encourageait les armées byzantines dans les guerres contre les Persans. Elle fut présente à la libération d'Édesse (544) et dans la campagne d'Héraclius en 622[17]. Cependant les empereurs toujours, à commencer par Léon III (717-741), ont pris les premières mesures contre la vénération des images. Deux évêques de l'Asie Mineure, Constantin de Nicoléa et Thomas de Claudiopolis, s'étaient prononcés contre la doctrine des icônes exposée par Germain I, patriarche de Constantinople, et l'empereur partagea leur attitude. En 725-726, il interdit le culte des images et ordonna la destruction de la statue du Christ que Constantin le Grand avait érigée à la porte principale du palais impérial de Chalcé. Léon déclencha la persécution contre les moines et les fonctionnaires civils qui s'opposaient à ses décisions. C'est alors que saint Jean Damascène, haut dignitaire du calife Hišām (724-743), écrivit ses trois traités *Contre ceux qui attaquent les saintes images.*

Les mesures de Léon furent amplifiées par son successeur Constantin V Copronyme (741-775). Le père s'était contenté d'interdire la vénération des objets faits par la main de l'homme; le fils donna à son combat iconoclaste une dimension christologique. Représenter le Sauveur signifiait pour les participants au concile local de Hiéréa convoqué par Constantin V en 754 ou bien vouloir séparer la nature double du Dieu incarné, ou lui limiter la personne qui ne peut pas être circonscrite. Ils ont insisté sur l'impossibilité de décrire la Divinité, en déterminant ainsi les réactions des auteurs iconophiles qui prirent leurs arguments de la tradition des IIIe-VIIe siècles et les systématisèrent dans une théologie des images.

La période de l'iconoclasme fut marquée par des phénomènes particulièrement importants pour la compréhension des icônes. Plus qu'une confrontation d'idées ou une politique à raisons externes (l'expansion de l'islam) ou internes (la puissance accrue du clergé régulier, du monachisme qui gênait le pouvoir temporel), l'iconoclasme détermina une persécution comparable à celles des empereurs païens des premiers siècles chrétiens: dépositions de patriarches comme Germain qui refusa

de signer l'édit de 730 contre les images; punition des opposants par mutilations corporelles, emprisonnements, l'exil ou la mort; moines défroqués et rendus de force à la vie profane; monastères fermés et transformés en casernes, en dépôts ou en bains. Les pertes sur le plan artistique furent énormes: manuscrits brûlés, mosaïques et icônes détruites. L'on peut ainsi présumer ce qu'aurait été l'évolution de l'art byzantin sans cette longue période de stagnation dans son centre même, la capitale de l'Empire.

Si dans la crise iconoclaste on a vu à juste titre un acte impérial, précipité, sinon inspiré par les mesures contre les images prises par le calife Omar II (mort en 720) et par son successeur Yazīd II, l'on oublie souvent le rôle rempli par l'attitude arabe tolérante vis-à-vis des chrétiens – «gens du Livre», *ahl al-kitāb* – en ce qui concerne le culte des images dans les régions perdues par les Byzantins. D'une part, ce serait une erreur d'identifier la politique iconoclaste des califes omeyyades avec celle des empereurs de Byzance. Les premiers s'étaient prononcés contre toute image, en tant que gardiens d'une foi aniconique; les autres défendaient seulement les images religieuses. Les souverains iconoclastes firent frapper leurs propres effigies sur les monnaies et remplacèrent les sujets sacrés des mosaïques par des scènes de chasse ou de courses de chevaux. Leur attitude avait, certes, d'autres raisons, elle n'était pas foncièrement aniconique. D'autre part, il ne faut pas oublier que, paradoxalement, le culte des icônes s'est maintenu durant la Querelle des images, notamment dans les régions dominées par l'islam. Saint Jean, grand défenseur de l'iconodoulie, œuvra à Damas; les patriarches d'Alexandrie, Jérusalem et Antioche refusèrent de prendre part au concile iconoclaste de 754. La liberté du culte des chrétiens assurée par les Arabes concernait également les créations en architecture et en arts, y compris les images. D'ailleurs, depuis l'époque omeyyade, les rapports d'estime entre souverains byzantins et arabes favorisaient les échanges sur le plan artistique. En territoire de l'islam, les maîtres venus de Constantinople ont travaillé pendant longtemps, en contribuant, par architectures, mosaïques et fresques, à la formation de l'art princier musulman. Si curieux que cela puisse paraître, les deux grands peuples de la Méditerranée orientale se sentaient proches par des intérêts divers, formes de vie et échanges ainsi que par leur supériorité vis-à-vis des Occidentaux, et le patriarche Nicolas le Mystique pouvait écrire à un émir arabe au IXe siècle: «Les deux pouvoirs de l'Univers entier, celui des Sarrasins et celui des Romains, se distinguent et brillent comme brillent au firmament les deux grands luminaires.»[18]

Il faut aussi mentionner le rôle des femmes dans la défense des icônes[19]. En 726, quand l'envoyé de l'empereur Léon voulut détruire l'image du Christ au palais de Chalcé, il fut massacré par des femmes. Le culte des images doit son rétablissement aux initiatives de deux impératrices, Irène l'Athénienne et Théodora. Les grands défenseurs furent, certes, des hommes – docteurs et Pères de l'Église, patriarches et moines, s'imposant par réflexion et dialectique, par force de persuasion et autorité spirituelle. Les femmes apportèrent au combat une foi moins réfléchie, mais intui-

tive, profonde, agissante. Certains faits qui relèvent de la piété féminine sont à corroborer par la vénération des icônes. Dans l'histoire du christianisme, la plupart des images miraculeuses sont celles de la *Théotokos*[20]. Ses interventions bénéfiques par ses icônes – car les personnes représentées opèrent les miracles – sont les plus fréquentes. Les femmes comptent sur la compréhension et l'aide de la Mère qui vit son Fils souffrir et mourir sur la Croix. Elles savent aussi que le Fils divin ne refuse rien à sa Mère et invoquent l'épisode des Noces de Cana lorsque le Christ accomplit son premier miracle comme une concession faite à la Vierge bien que «son temps [ne fût] pas encore venu»[21]. Le pragmatisme des femmes a depuis toujours trouvé support et réconfort spirituel dans les icônes plutôt que dans les arguments abstraits, dans les livres édifiants plus que dans les traités théologiques. Et le culte de la beauté, de l'harmonie, qui inspira à Byzance la civilisation et la culture, qui se manifesta dans les rites de l'Église, dans le cérémonial de la cour impériale et mit son empreinte sur la vie quotidienne, ce culte, quel meilleur adepte pouvait-il trouver que la sensibilité féminine?

LA RENAISSANCE DES IMAGES

Déjà, en 781, l'impératrice Irène, veuve de Léon IV le Khazar et régente de son fils mineur Constantin VI, en convoquant le VII[e] concile œcuménique à Nicée, marqua la défaite de l'iconoclasme, qui connut par la suite un rebondissement passager sous les règnes des empereurs Léon V, Michel et Théophile. Quand ce dernier mourut, en 842, la vénération des icônes – qui n'avait pas cessé dans les appartements de son épouse Théodora et de ses filles – put enfin avoir lieu publiquement. La victoire des iconodoules et ainsi le triomphe de la vraie foi furent proclamés solennellement dans la basilique de Sainte-Sophie le 11 mars 843. À cette occasion, un long cortège de moines portant des icônes parcourut la ville de Constantinople. La fête fut introduite dans le calendrier de l'Église orientale: chaque année, le premier dimanche du Grand Carême, on commémore la Victoire de l'Orthodoxie. Pendant l'office, les icônes sont portées en procession dans l'église[22]. Le thème entra dans l'iconographie traditionnelle (voir N° 84).

Durant un siècle d'interdictions, la formation des maîtres dans l'art des images avait été interrompue, et plus de vingt ans furent nécessaires pour que cette activité soit reprise, mais elle coïncida avec la plus heureuse période de l'art byzantin. C'est la Renaissance macédonienne, nommée ainsi d'après la dynastie fondée par Basile I[er] en 867 et continuée, entre 1081 et 1204, par la dynastie des Comnènes. L'essor général de l'architecture et de tous les arts, peinture et mosaïque, calligraphie, miniature et sculpture, ainsi que de la littérature et des sciences, instaura le classicisme. Dégagé des notes hellénistiques et romaines qui l'avaient influencé à ses débuts, l'art byzantin trouve «le calme, l'équilibre, la sobriété, le souci de la perfection, l'idéalisme, l'abstraction de la Grèce classique et même son goût exclusif de la figure humaine».

Mais, comme le souligne Charles Delvoye auquel appartiennent ces justes remarques, «à ce sens de la beauté classique, l'art byzantin ajoute un trait qui lui est propre: c'est la spiritualisation des visages, transfigurés par la pratique de la contemplation et de la méditation. Illuminés par la vision de Dieu, ils reflètent avec intensité la vie intérieure. Les fronts dégagés sont faits pour abriter de hautes pensées. Les yeux grands ouverts se fixent sur l'au-delà. L'ovale allongé du visage, encore accentué chez de nombreux saints par la barbe pointue, le nez étroit et busqué, les lèvres courtes, expriment la finesse et la distinction, loin de toute sensualité brutale. Pour le peintre, c'est la tête qui commande tout. Le reste du corps lui est subordonné et ne transparaît qu'à peine à travers les vêtements.»[23]

Le triomphe de la vraie foi et l'achèvement de la doctrine ont favorisé toutes les expressions de la vie et de la création religieuses – œuvres théologiques, littérature hagiographique, poésie liturgique, vénération de la Vierge et des saints. Les icônes acquirent à cette époque leur importance et leur place définitives dans le culte public et privé. Leurs significations et fonctions sont amplifiées aux dimensions maximales, car on leur reconnaît la sainteté conférée par les personnes sacrées représentées et on leur assigne un rôle dans la liturgie.

Avec la multiplication des icônes portatives, l'on constate également l'évolution vers une manière propre à ce genre qui pendant longtemps s'était inspiré des miniatures, mosaïques et autres expressions de l'art figuratif. La beauté des compositions gagne par la finesse des visages, la correcte disposition des scènes et par une combinaison plus sûre, plus harmonieuse des couleurs. L'on ose même créer des types iconographiques nouveaux liés en particulier à la piété mariale, comme la *Vierge Éléousa*, correspondant à une sensibilité religieuse attirée par l'imaginatif et le psychologisme. Rares sont les œuvres de cette époque conservées en dehors de l'Empire, en Italie ou en Russie, comme la *Vierge de Vladimir* (Moscou, Galerie Trétiakov), ou le fragment de *Déisis* (la tête d'ange «aux cheveux dorés» de Saint-Pétersbourg, au Musée russe).

L'HÉRITAGE DES PALÉOLOGUES

Cependant, la dernière période de floraison de l'art byzantin, celle des empereurs Paléologues, devait remplir pendant des siècles le rôle de modèle, norme et référence dans la peinture des icônes. L'occupation de Constantinople par les croisés et les Vénitiens entre 1204 et 1261, le morcellement de l'Empire et la formation d'États grecs indépendants à Trébizonde, à Arta et à Nicée, avaient porté un coup au développement des arts dans la capitale, déjà appauvrie par l'impitoyable pillage qui transféra dans les trésors de l'Occident manuscrits, orfèvrerie, icônes, broderies, reliques et même fragments d'architecture. Durant plus d'un demi-siècle, la création artistique va continuer seulement dans les autonomies grecques

susmentionnées ou bien dans les États balkaniques, Serbie et Bulgarie, consolidés par la faiblesse de Byzance. La restauration de l'Empire par l'entrée de Michel VIII à Constantinople apparaît donc comme une nouvelle Renaissance, celle des Paléologues.

L'essor intellectuel et artistique de cette époque a eu beaucoup de traits qu'on rencontrera plus tard dans la Renaissance occidentale. C'est l'humanisme des Paléologues (XIIIe-XVe siècles) illustré par des lettrés célèbres, tel Gémiste Pléthon ou Bessarion, archevêque de Nicée, par la suite cardinal latin et l'un des initiateurs de la Renaissance en Italie. Admiration pour l'Antiquité, attrait vers la pensée de Platon et des néo-platoniciens, un vrai culte pour la philosophie et la science. Cependant la force de la Tradition et les vicissitudes de l'Histoire – les cinq siècles d'occupation ottomane – retardèrent en Orient une évolution innovatrice qui devait expliquer l'essor spectaculaire des sciences et de la civilisation matérielle en Occident.

Cette tendance se manifesta à Byzance aussi au XIVe siècle, mais elle fut arrêtée par un événement à conséquences religieuses, culturelles et politiques – la controverse hésychaste. Les moines orientaux avaient depuis toujours poursuivi l'idéal de la déification de l'homme, de son union avec Dieu par la quiétude (en grec: *hésychia*) et l'oraison mentale – répétition incessante du nom de Jésus accompagnée du contrôle de la respiration et de la concentration de l'attention dans le cœur. Contestées et ridiculisées par un savant religieux calabrais, Barlaam, adepte de la philosophie antique et de la scolastique, la doctrine et les pratiques hésychastes furent défendues avec succès par l'un des derniers Pères de l'Église orthodoxe, Grégoire Palamas (1296-1351), archevêque de Thessalonique. Dans plusieurs traités et deux conciles, de 1341 et 1351, il démontra la possibilité, le devoir même de la transfiguration de l'homme par les sacrements, l'ascèse et la contemplation. Ses enseignements reçus comme l'expression rigoureuse, autoritaire de la Tradition orientale, connaisssent de nos jours une nouvelle actualité par l'intérêt des théologiens de différentes confessions chrétiennes.

Cet attachement à la Tradition affirmé dans son expression la plus haute par la doctrine des hésychastes se manifesta également dans l'art de l'époque des Paléologues. Dans la peinture religieuse s'était formé déjà au milieu du XIIIe siècle un langage nouveau qui, tout en développant les acquis antérieurs des artistes – les modèles classiques, l'attrait de la nature –, fit place à une sensibilité plus librement formulée par l'élégance des attitudes, l'expressivité des visages et l'éclat des couleurs. Les icônes exécutées dans les ateliers impériaux de Constantinople et de Thessalonique dans la première période des Paléologues, jusqu'en 1330, témoignent de ces tendances vers un art renouvelé. La réaction hésychaste détermina dans ce domaine aussi un retour vers le passé. Des innovations de l'époque des Comnènes, on garda la manière élégante et raffinée. Mais on revint à la sévérité des visages et des

formes, au figé et à l'hiératisme des attitudes. Le style qui s'imposa dans le dernier siècle des Paléologues fut un académisme dogmatique réfractaire aux innovations qu'on jugeait hétérodoxes.

On a cherché les motivations de ce phénomène «que, dans le fond, rien ne justifiait. Pourquoi, en effet, est-ce l'art byzantin dans ses aspects les plus tardifs qui serait le plus approprié pour définir l'esprit et le contenu de la foi chrétienne selon les orthodoxes?»[24]

André Grabar, qui exprime ce doute, avait cependant répondu par ses propres jugements concernant le ralentissement, puis l'arrêt de l'art byzantin sous l'influence du mouvement hésychaste[25]. Sa victoire avait laissé aux Orientaux l'expérience d'un combat dur et un enseignement salutaire: désormais, le seul moyen de défendre la doctrine et l'idéal était l'attachement à la Tradition. Car l'Église ne disposait plus de son allié d'autrefois – l'Empire –, et son autorité dans le monde chrétien était supplantée par les initiatives et les démarches innovatrices du catholicisme romain, qui allaient exercer une influence déterminante sur tout le cours de la pensée et des attitudes de l'humanité.

L'évolution d'un art sacré doit être jugée en premier lieu en rapport avec les exigences de la spiritualité qui inspirent et commandent cet art. Les reproches de rigorisme, conservatisme, anachronisme que l'on fait couramment aux icônes – parce qu'elles perpétuent, en pleine époque moderne, modèles et procédés du Moyen Âge – sont les conséquences, sur le plan de l'art, de la résistance des Orientaux face à des changements qu'ils considéraient comme autant de déviations coupables par rapport à la Tradition. Et pourtant, dans les siècles plus proches de nous, l'histoire, l'éducation, la culture, l'évolution des attitudes et du goût ont contribué à la diversification des icônes.

LES ICÔNES DE LA «BYZANCE APRÈS BYZANCE»

L'initiative du sultan Mehmet II, conquérant de Constantinople, de donner à ses sujets chrétiens un statut à base religieuse *(milet-i Rūm)* selon les prescriptions du droit canon musulman qui reconnaissait aux fidèles de Jésus et aux Juifs la qualité de «détenteurs de l'Ecriture» *(ahl al-Kitab)* devait assigner à l'Église et à ses activités un rôle central dans la civilisation des peuples dominés de la Méditerranée orientale et de l'Europe du Sud-Est durant toute l'époque post-byzantine.

Car il a existé une «Byzance après Byzance» pendant laquelle institutions, structures administratives et militaires, formes de vie et de culture se sont maintenues. Les historiens de cette partie du monde ont accepté depuis longtemps la théorie des

«permanences byzantines»[26]. Pour les Grecs et la population chrétienne, c'est l'Église qui a assuré la continuité par son œuvre spirituelle mais également par ses fonctions éthiques, éducatives, littéraires, artistiques. Les connotations tantôt religieuses, tantôt culturelles et parfois politiques du terme *grec* dans la vie sociale, les sources narratives et les documents de ces quatre siècles, jusqu'au démembrement de l'Empire ottoman et la formation d'États nationaux modernes, s'expliquent par la synonymie *grécité = orthodoxie*. La religion a donné aux sujets chrétiens de la Sublime Porte la seule identité qui leur fut pendant longtemps reconnue.

Il y a eu dans la Turcocratie des enclaves qui ont échappé au moins partiellement aux avanies de l'administration centrale et ont bénéficié d'une certaine autonomie. À statut religieux étaient les patriarcats traditionnels de Constantinople, Antioche (avec le siège à Damas), Jérusalem et Alexandrie, la république monacale du Mont Athos et les grands couvents des Balkans, de la Grèce et du Proche-Orient. À statut politique, les principautés roumaines de Valachie et de Moldavie, réduites à une «alliance» léonine avec le Sultan. Mais des territoires importants, autrefois byzantins, sont restés pour longtemps en dehors du système ottoman: Chypre, occupée par les croisés en 1191 et par les Vénitiens entre 1485 et 1570, ou bien la Crète, qui se trouva sous la domination de la Sérénissime entre 1204 et 1669. Dans ces régions, la tradition byzantine resta mieux conservée et elle fut affirmée par les moyens d'une population grecque plus aisée qui comptait des propriétaires ruraux, marchands et dignitaires capables de libéralités importantes. Les contacts entre l'héritage des Paléologues et les formes occidentales, en premier lieu italiennes, furent ici possibles et fertiles.

Dans ce cadre politique et culturel commence la diversification de l'art des icônes. Pour ce qui est de la doctrine et des thèmes, elle continue la grande tradition byzantine. Les sujets iconographiques nouveaux sont relativement réduits et en grande partie inspirés par les sources littéraires ou la piété populaire orientale. On accorde une préférence explicable aux saints locaux (plus tard on les appellera nationaux) ou à des épisodes liés au passé de l'Église de cette partie du monde, comme les conciles œcuméniques ou le Dimanche de l'Orthodoxie. Les éléments diversificateurs sont plutôt d'ordre esthétique et culturel. Dans les zones et les centres favorisés où les peintres peuvent acquérir une formation satisfaisante et connaître la tradition iconographique et l'art occidental, la création s'est maintenue à un haut niveau. Plus même, elle préside à la formation d'un nouveau langage commun *(koiné)*, qui sera jusqu'à l'époque moderne celui des icônes de l'Orient chrétien. C'est le cas de la Crète. L'activité des peintres s'est développée ici depuis la chute de Constantinople jusqu'à l'occupation ottomane. Les maîtres et leurs œuvres se sont répandus dans toute la Turcocratie et jusqu'en Russie. Ils réalisaient leurs compositions avec la même aisance suivant la manière byzantine ou italienne et on leur a même reproché cet «art de compromis»[27]. Cependant, les contacts avec l'Occident ne sont pas limités aux emprunts. On a pu dire d'un *zographos* crétois,

Domenicos Théotokopoulos, devenu célèbre sous le nom d'El Greco, qu'il a été le dernier des grands peintres byzantins[28]. Il a pris avec lui en Occident, où il a acquis sa réputation, des procédés et schémas de composition qui lui restèrent de son premier apprentissage. Ainsi que le souligne Manolis Chatzidakis, «l'école crétoise des XV[e]-XVII[e] siècles se présente comme le phénomène le plus important dans l'art orthodoxe postbyzantin, du point de vue de la pureté dogmatique, de la perfection technique, du niveau, de la qualité et de la force d'expansion»[29].

À l'autre pôle du christianisme oriental, en Russie, le développement d'un art local des icônes et de la peinture religieuse en général avait débuté depuis longtemps déjà, toujours en étroite connexion avec leurs sources byzantine et crétoise. Mais jusqu'au XVIII[e] siècle, quand l'art russe connaît un nouveau classicisme d'inspiration occidentale, à côté de la fidélité aux modèles orientaux – gage d'orthodoxie pour les peintres et les Pères de l'Église russe – s'affirment ces traits particuliers qui permettent de reconnaître sans hésiter une icône moscovite ou novgorodienne. La sensibilité slave, le génie des maîtres russes, l'influence d'un univers mythologique préchrétien qui apporte dans l'iconographie des éléments populaires et profanes, la conception politique impériale («Moscou, la Troisième Rome») qui devaient assigner aux Russes un rôle éminent dans la chrétienté orientale, tout cela est aisément lisible sur les icônes russes et justifie leur place privilégiée au sein de cet art.

Nous nous occupons plus loin de l'art des icônes roumaines. Toutefois, leur histoire rappelle par certains aspects un autre phénomène de diversification qui a eu lieu dans des circonstances similaires: les icônes des chrétiens arabes du Proche-Orient.

LA RENAISSANCE MELKITE

Lorsqu'en 1969 un ensemble d'icônes peintes aux XVII[e]-XIX[e] siècles dans des centres situés entre Alep et Jérusalem a été pour la première fois présenté au public par le Musée Nicolas Sursock de Beyrouth, il nous a paru que la manière la plus appropriée de situer ces créations dans la peinture postbyzantine était le terme *melkite*. Il y avait pour cela plusieurs raisons. On sait qu'en 451 on a condamné au concile de Chalcédoine l'hérésie d'Eutychès qui contestait au Christ sa double nature divine et humaine. Les adeptes d'Eutychès ont été désignés par la suite comme monophysites. Par contre, ceux restés dans la vraie foi défendue par l'empereur de Constantinople ont été appelés «melkites», d'après le mot *malak*, qui signifie «empereur, roi» en syriaque et en arabe. Non seulement la communauté de ces fidèles mais aussi leurs créations intellectuelles et artistiques – écrits théologiques, historiques, littéraires, manuscrits enluminés, etc. – furent appelées melkites, pour les distinguer des œuvres produites par d'autres confessions chrétiennes du Proche-Orient. Les melkites se séparèrent en 1724. Une partie des fidèles s'unit

à l'Eglise catholique. Ils furent connus désormais comme grecs-orthodoxes d'une part, comme grecs-melkites catholiques d'autre part. En ce qui nous concerne, nous ne donnons pas une connotation de cet ordre au nom proposé pour ces icônes. Il est bien entendu, en suivant leur histoire, qu'elles furent peintes d'abord par des melkites orthodoxes, et cela longtemps avant l'union de 1724. Mais, par la suite, les mêmes peintres (orthodoxes ou grecs-catholiques) ont travaillé pour des monastères, des églises et des fidèles relevant des deux communautés et même pour des Arméniens, comme cela fut le cas de Ne'meh, Ḥanania, et Ǧirǧis. Leurs icônes ne sont cependant pas moins melkites, et il est parfois difficile de préciser la confession de tel ou tel maître.

L'identification de cette nouvelle expression de l'art des icônes a remis en question le rôle du Proche-Orient dans la genèse de l'iconographie chrétienne en général et dans l'évolution de l'art des images dans cette partie du monde après l'expansion arabe. On connaît la fermeté avec laquelle Gabriel Millet et Louis Bréhier ont défendu la «théorie syrienne». Au XIIe siècle, «si nous consultons les images – écrit Millet – elles nous apprennent que les chrétiens d'Orient conservaient pieusement les types les plus anciens»[30]. C'est dans le même sens que Bréhier explique «la concordance extraordinaire que l'on remarque entre l'iconographie byzantine et l'iconographie italienne du XIVe siècle: elles sont deux rameaux séparés, mais rattachés à un tronc commun. Non seulement l'art monastique né en Syrie et en Égypte à la fin de l'Antiquité, enrichi de motifs nouveaux après la querelle des images, a renouvelé l'art byzantin, mais l'art occidental lui-même n'a pas échappé à sa puissante étreinte.»[31]

Ce rôle assigné au Proche-Orient a été contesté par André Grabar qui pensait que la théorie syrienne comme celle de l'influence occidentale étaient dues au fait que l'on ignorait au début de notre siècle un grand nombre d'œuvres de l'époque des Paléologues découvertes depuis[32]. Selon l'éminent savant, durant la domination ottomane, les conditions indispensables à la continuité de l'art chrétien n'étaient possibles que dans les regions autonomes, ou bien dans les îles grecques. Dans le reste de l'Empire, les activités artistiques étaient impossibles. Dans le Proche-Orient – comme d'ailleurs dans d'autres régions – il y avait «le néant ou presque»[33]. Grabar reprend ses arguments en s'occupant de l'apparition des icônes melkites et cette fois il est plus catégorique: «Dans ces pays du Levant où les communautés chrétiennes avaient connu une activité artistique brillante, elles ne retrouvèrent pas avant le XVIIe siècle les conditions indispensables pour une pratique tant soit peu courante de l'art chrétien. Entre le VIIe et le XVIIe siècle cet art y a végété et, en fait de peinture, on n'en connaît des exemples contemporains de cette longue période de silence que dans les manuscrits, sous forme de miniatures.»[34]

Dans l'état actuel des recherches, nous ne saurions être aussi formels; à notre avis, des découvertes futures mais également des investigations patientes dans les

archives devraient nuancer l'image que l'on se fait de l'évolution de l'art chrétien dans un large territoire qui fut jadis l'un de ses foyers. En effet, vu le rôle central que les icônes occupent dans le culte, il est difficile d'accepter que mille ans durant «elles ont dû être rares, d'autant plus que le goût des chrétiens de race sémitique ne devait pas favoriser l'imagerie religieuse au même degré que chez les Grecs et les Slaves»[35].

La raison d'être des icônes relève de la doctrine et non point du goût. D'autres arguments plaident en faveur de la continuité des images chrétiennes dans le Proche-Orient pendant le millénaire susmentionné. Au début du XIIIe siècle, le grand géographe persan Yaqūt mentionnait les décorations des murs des sanctuaires de la Syrie[36]. Les références aux images dans les temples chrétiens reviennent également dans les écrits des auteurs arabes. On a même des descriptions de monastères avec leur décor iconographique datant des XIIIe-XVIIIe siècles dues à des lettrés locaux ou à des voyageurs européens. L'histoire des patriarcats d'Antioche et de Jérusalem témoigne par ailleurs de l'existence de relations permanentes avec le trône œcuménique de Constantinople, les principautés danubiennes et la Russie. Les melkites avaient donc les moyens de demeurer dans la tradition doctrinale et de construire et décorer leurs églises selon cette tradition. Même si les bienfaiteurs étaient peu nombreux dans la région, les mécènes existaient dans d'autres parties de la chrétienté, et leur œuvre en faveur des orthodoxes de la Turcocratie est bien connue[37]. Patriarches, lettrés et moines du Proche-Orient voyageaient souvent en Valachie, en Moldavie et dans l'Empire des tsars. Les icônes figuraient parmi les cadeaux qu'ils faisaient à leurs hôtes. C'est le cas du patriarche d'Antioche Yuwākīm V Ḍaou qui offrit en 1587 une icône de la *Vierge à l'Enfant* à Gheorghe Movilă, évêque de Rădăuți en Moldavie[38]. Son successeur Yuwākīm VI Ziāda fit peindre une icône de saint Élian et l'offrit à l'église du martyr, à Ḥomṣ, en 1598[39].

Il reste à savoir comment s'explique l'absence des témoignages sur les icônes et leurs peintres avant la fin du XVIe siècle. On ne connaît pas, en effet, de pièces de confection locale antérieures à cette période. Il y a, certes, l'explication plausible des destructions et des vols qui appauvrissent depuis des siècles le patrimoine de ces régions si souvent frappées par les guerres et les occupations. Mais, jusqu'à la diversification des manières, les icônes étaient peintes suivant un langage commun par les maîtres de toute nation orthodoxe qui s'efforçaient de rester fidèles aussi bien à l'iconographie qu'au style de leurs modèles byzantins ou crétois. Ils allaient jusqu'à signer et mettre des inscriptions en grec. C'est le cas de Yūsuf al-Muṣawwir, qui était d'Alep, mais dont les créations pourraient aisément être rangées parmi les productions de ses contemporains grecs. Il faut donc persévérer dans les recherches sur cette période encore obscure dans une perspective historique élargie aux circonstances sociales, politiques et économiques.

Pour l'instant notre problème n'est pas de démontrer que dans le Proche-Orient chrétien les artistes existaient même avant le XVIIe siècle, mais de savoir pourquoi vers cette période on assiste à l'apparition d'un style local, à des créations qui, tout en restant fidèles à l'iconographie traditionnelle, portent les marques spécifiques d'une identité spirituelle et régionale, les notes qui définissent une école postbyzantine nouvelle, celle des chrétiens arabes. Qu'est-ce qui incite un Yūsuf al-Muṣawwir ou un Ne'meh à couvrir leurs icônes d'inscriptions arabes, à adopter les bordures à dédicaces au bas des icônes qui deviendront chez leurs successeurs des médaillons aux extrémités lobées ornées de fioritures à l'orientale; à marquer dans les physionomies et les vêtements des personnages, dans les meubles et les architectures, les notes propres à leur monde?

Deux siècles plus tard, un élève de Delacroix, Alexandre Bida, dans un effort pour rajeunir l'iconographie chrétienne en Occident, chercha en Orient «les éléments d'une reconstitution exacte du milieu où s'est déroulée l'histoire biblique». En illustrant les *Évangiles* (1867-1875), «il s'efforça de remplacer les traditions conventionnelles par la couleur locale. Il montre le Christ et ses disciples vêtus de l'ample "habayeh", la tête enveloppée du turban sombre des coptes. Dans le *Retour de la Sainte Famille en Palestine*, saint Joseph a autour de la tête la "coufieh" serrée par une corde en poil de chameau; il s'avance au milieu des blés mûrs, avec, çà et là, des masures de limon recrépi, des bouquets de mimosas ou de palmiers qui reproduisent un véritable paysage égyptien [...]. L'exemple de Bida fut suivi par plusieurs peintres belges [...], mais l'œuvre la plus remarquable de ce genre fut celle de James Tissot (1836-1902), qui [...] avait passé plusieurs années en Palestine pour étudier avec une scrupuleuse exactitude chacune des localités qui sert de théâtre aux scènes de l'*Évangile*.»[40] Louis Bréhier, qui signale ces essais de reconstitution, tout en s'interrogeant sur leur exactitude et leur valeur historique, considère qu'elles n'en sont pas moins une des tentatives les plus curieuses qui aient été faites pour rajeunir l'iconographie chrétienne. Le savant ignorait, certes, les icônes du Proche-Orient et ce que les peintres d'Alep avaient déjà réussi longtemps avant les disciples de Delacroix, non pas en poursuivant une reconstitution historique, mais en restant fidèles aux normes de leur art sacré. Car, sans rien enlever de l'hiératisme et de la majesté des personnages, comme dans la bonne tradition des *zographoi* du Moyen Âge, ils surent rendre accessibles à l'univers mental local ces saints personnages par l'authenticité, par l'ambiance et par les formes. En même temps, ils réussirent à laisser aux épigones l'un des plus émouvants témoignages de la volonté d'un peuple qui, vers l'époque du réveil des nationalités, sut exprimer, entre autres, son identité par le moyen des icônes.

Or ce phénomène ne se limite pas à l'art des images, ni aux communautés chrétiennes du Proche-Orient. Il fut général dans l'Europe orientale et dans le Levant, historiquement lié à la décadence de l'Empire ottoman et aux transformations socioculturelles qui s'en suivirent.

Les spécialistes qui font dater le commencement de ce déclin de la fin du règne glorieux de Soliman le Magnifique (en 1566) ont peut-être raison. D'autres historiens prennent comme point de départ du phénomène le siège de Vienne (1683). Cependant, déjà au début du XVIIe siècle, aucun témoin attentif ne pouvait ignorer l'effritement progressif des structures, des institutions, du pouvoir politique, militaire, économique de la Sublime Porte.

C'est ainsi que la Question orientale entre dans l'histoire diplomatique de l'Europe: aucune des grandes puissances de l'époque n'a résisté à la tentation d'en donner la solution la plus avantageuse. Mais généralement on ignore la prise de position des plus concernés: les populations dominées par la Porte, celles qui avaient subi pendant des siècles cette domination, sans jamais renoncer à l'espoir de leur délivrance. Celle-ci commence à s'ébaucher au XVIIe siècle, éventualité perçue par tous les peuples des Balkans et du Proche-Orient, qui devait engendrer un phénomène de solidarité arabe et chrétienne encore peu étudié sous tous ses rapports.

À cette époque, partout dans la Turcocratie, les nations subjuguées commencent à affirmer leur identité, qu'elles recherchent dans les sources du passé, ou bien qu'elles montrent par des créations spécifiques. Pour les melkites aussi c'est une Renaissance. Ils font appel à l'instrument le plus efficace pour le culte, l'éducation et la création littéraire: la langue arabe. Ils cherchent à mettre en valeur par des traductions en arabe les textes des auteurs syriaques et byzantins qui traitent des origines et de l'histoire des chrétiens orientaux. Ils entreprennent aussi un vaste programme de traductions de la littérature fondamentale de l'Église – dogmatique, droit canon, hymnes liturgiques, hagiographie, sermons – qui sera réalisé par des lettrés comme Malātios Karma et ses disciples. Dans ces écrits, la doctrine et l'histoire de l'iconoclasme bénéficient d'une attention particulière. La quête d'une expression propre dans l'art rejoint ces préoccupations.

LA COLLECTION ABOU ADAL

Les icônes présentées dans ce livre font partie d'un vaste ensemble constitué durant cinquante ans par M. Georges Abou Adal, de Beyrouth. Il s'agit d'une collection développée autour d'icônes de famille et inspirée à ses débuts par des intérêts divers. À la piété que tout chrétien de cette partie du monde témoigne aux icônes s'ajoutèrent successivement la curiosité intellectuelle pour le phénomène dans son ensemble, une sensibilité accrue pour cet art, le souci de mettre à l'abri des œuvres menacées de disparaître et l'ambition d'accomplir un acte culturel majeur.

La collection résume un véritable trésor de doctrines et de pratiques chrétiennes. Comme de juste, les thèmes se constituent autour du mystère de l'Incarnation. Nombreuses sont les icônes qui représentent le Christ et la Vierge dans leurs

hypostases temporelle et éternelle ou celles qui suivent des modèles célèbres: *Nativité*, *Circoncision*, *Présentation au Temple*, *La Cène mystique*, scènes de la Passion, mais aussi *Christ Pantocrator*, *Roi des rois et Grand Archevêque*, et les principaux types d'icônes miraculeuses, depuis la *Hodigitria* et *l'Éléousa* jusqu'aux Vierges de *Vladimir* et de *Tikhvin*. La doctrine chrétienne est évoquée par la grande icône du *Premier concile œcuménique* ou par la *Divine Liturgie*, ou bien par *l'Image symbolique de l'Eucharistie*. Les héros du christianisme occupent aussi une place privilégiée, depuis les apôtres et les martyrs jusqu'aux saints anargyres et aux docteurs, hiérarques et ermites. Les prophètes et les rois de l'*Ancien Testament* figurent également, à côté des empereurs byzantins. Une place particulière est réservée aux saints liés à l'Église melkite, car originaires du Proche-Orient: saint Georges, saint Élian de Ḥomṣ, saint Théodore Tiron, saint Jean Damascène, saint Syméon Stylite, saint Syméon le Jeune, saint Moïse l'Éthiopien. Ils sont célébrés ensemble dans une icône de *Tous les Saints*. La perspective eschatologique qui doit être toujours présente dans l'esprit du fidèle apparaît dans les figurations du *Jugement Dernier*, liée à la *Descente aux Limbes* et à la *Résurrection*, évoquant avec force le Paradis et l'Enfer, les récompenses des justes, les peines des damnés.

Le choix proposé a eu le critère habituel de la valeur esthétique. Mais assurément la collection dans son intégralité fournit des éléments plus riches encore sur tous les chapitres de la foi, car on y trouve des pièces d'intérêt documentaire, hagiographique, liturgique ou même des pièces récentes, de moindre valeur artistique, capables néanmoins de démontrer le rôle spirituel que les icônes n'ont jamais cessé de remplir. L'on peut donc dire que la collection Abou Adal est vivante. Nous voulons souligner par là que les icônes réunies dans cet ensemble ne sont pas des pièces d'archéologie culturelle, mais des instruments de vie spirituelle. C'est une collection partie des icônes vénérées par ses devanciers, que l'amateur d'art a appris à aimer depuis son enfance, car elles lui ont offert ses premières rencontres avec le sacré.

La faveur dont jouissent aujourd'hui les icônes dans les milieux des connaisseurs de l'Europe occidentale et de l'Amérique du Nord peut être interprétée comme une juste réparation du long désintérêt qui a suivi les époques de gloire des Comnènes et des Paléologues, quand l'art byzantin a connu sa grande diffusion et sa haute appréciation en Italie. Sans insister sur la frappante parenté des œuvres byzantines et italiennes des XIIe-XIVe siècles ni essayer d'établir la prépondérance des influences exercées par les uns sur les autres, il nous semble, cependant, que l'on ne peut parler des icônes sans des références à la peinture religieuse des autres régions de la civilisation chrétienne. Et cela pour souligner la curieuse différence de traitement appliqué aux icônes dans le monde de l'art par rapport à d'autres œuvres contemporaines et comparables par la facture, les thèmes, les buts et la valeur. En effet, sont évidents les rapprochements à faire entre icônes et retables d'église, entre les triptyques des deux expressions de l'art chrétien, orientale et occidentale, ou bien entre les polyptyques à étages, les retables monumentaux et les iconostases des

églises orthodoxes. Il est facile de surprendre dans les compositions italiennes des XIIIe-XVIe siècles les emprunts faits aux thèmes contemporains byzantins ou crétois. Certaines œuvres du Maître de la Madeleine, de Guido da Siena, Cimabue et Duccio nous paraissent être la version italienne des types iconographiques devenus classiques dans l'art de la Méditerranée orientale. Les modèles sont souvent respectés, jusqu'aux monogrammes du Christ et de la Vierge reproduits en grec. Les polyptyques à étages sont couronnés comme les iconostases par le Christ en croix entouré par la Vierge et l'apôtre Jean. Tout cela est accepté aujourd'hui comme l'expression d'une tradition byzantinisante, et la diffusion de la *maniera greca* en Italie est déjà signalée par Vasari.

Et pourtant, quelle différence dans les approches des spécialistes! Négligées aussi à l'époque classique de la peinture occidentale, démembrées souvent pour être accrochées séparément comme des tableaux de chevalet, les œuvres des «primitifs» jouissent aujourd'hui d'une attention et d'une faveur soutenues, et l'on fait des efforts méritoires pour réintégrer les fragments dans les ensembles originaux[41]. Par contre, la condition des icônes est celle réservée aux arts décadents, provinciaux, folkloriques, même si elles se défendent par des qualités esthétiques supérieures jusqu'au XVIIe et au XVIIIe siècle. Leur sens et leur message profond attendent encore d'être perçus. On leur préfère d'autres images, plus réalistes, plus conformes au goût de l'homme moderne, dérivées des icônes, mais dépourvues de leur hiératisme et de leur transcendantalisme.

Il est certain, toutefois, que les icônes préparent à leur manière la voie au dialogue interconfessionnel qui devrait aboutir un jour à la restauration œcuménique.

NOTES

1 Frithjof Schuon, *Philosophia perennis*, in «Connaissance des religions» 4, 1988-1989, N°s 3-4, p. 182.

2 Photios, *Lettre pastorale au roi bulgare Boris-Michel, nouvellement converti*, in J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca (=PG)*, Paris, 1900, t. CII, col. 632; cf. André Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 2e éd., Paris, Flammarion, 1984, p. 214.

3 Vladimir Lossky, *À l'image et à la ressemblance de Dieu*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967, p. 131.

4 Grégoire de Nazianze, *In laudem Basilii Magni*, XLIII, 48, in *PG*, t. XXXVI, col. 560 A.

5 *Genèse* 1, 26.

6 *De fide orthodoxa*, II, 12, in *PG*, t. XCIV, col. 924 A; cf. Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, Aubier-Montaigne, 1944, p. 121.

7 *Ibid.*, p. 163.

8 Vladimir Lossky, *À l'image et à la ressemblance de Dieu*, p. 123.

9 *Ibid.*, p. 137.

10 Grégoire de Nysse, *De anima et resurrectione dialogus*, in *PG*, t. XLVI, col. 89 C, cité par Hans Urs von Balthasar, *Présence et pensée. Essai sur la philosophie religieuse de Grégoire de Nysse*, Paris, Beauchesne, 1988, p. 91.

11 *Antirrheticus III*, 59, in Nicéphore, *Discours contre les iconoclastes*, traduction, présentation et notes par Marie-José Mondzain-Baudinet, Paris, Éditions Klincksieck, 1989, p. 264.

12 A. Grabar, *op. cit.*, pp. 17-18 et 23.

13 Grégoire de Nysse, *In laudem sancti ac magni martyris Theodori*, in *PG*, t. XLVI, col. 739 D.

14 *Antirrheticus III*, 5, in Nicéphore, *Discours...*, trad. cit., pp. 188-189.

15 *De imaginibus orationes*, II, 14 in *PG*, t. XCIV, col. 1300 B; cf. Louis Bréhier, *La Querelle des images (VIIIe-IXe siècles)*, Paris, Bloud, 1904, p. 53.

16 *Antirrheticus III*, 52, in Nicéphore, *Discours...*, trad. cit., p. 257.

17 A. Grabar, *op. cit.*, pp. 12 et suiv., 37-40.

18 Cité par Charles Delvoye, *L'Art byzantin*, Paris, Arthaud, 1967, p. 165.

19 A. Grabar, *op. cit.*, p. 213.

20 Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, vol. I-II, Paris, 1878.

21 *Jean* 2,4.

22 Cette tradition est respectée surtout dans le Proche-Orient; nous avons assisté à une telle procession dans l'église de Broummana (Liban) en 1982.

23 Ch. Delvoye, *op. cit.*, p. 223.

24 A. Grabar, *L'Art du Moyen Âge en Europe orientale*, Paris, Éditions Albin Michel, 1968, p. 97.

25 A. Grabar, *Byzance. L'Art byzantin du Moyen Âge (du VIIIe au XVe siècle)*, Paris, Éditions Albin Michel, 1963, p. 174.

26 Cf. notre *Postface* à N. Iorga, *Byzance après Byzance*, Paris, Éditions Balland, 1991, pp. 270-274.

27 A. Grabar, *L'art du Moyen Âge en Europe Orientale*, p. 95.

28 Ch. Delvoye, *op. cit.*, p. 386.

29 Voir ci-dessous, p. 49.

30 Cf. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, 2e éd., Paris, 1960, E. de Boccard, pp. XI-XII.

31 Louis Bréhier, *L'Art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, 1928, p. 346.

32 A. Grabar, *Byzance*, p. 172.

33 A. Grabar, *L'Art du Moyen Âge en Europe orientale*, p. 88.

34 A. Grabar, *Les icônes melkites* in Virgil Cândea (éd.), *Icônes melkites*, Beyrouth, Musée Nicolas Sursock, 1969, p. 22.

35 *Ibid.*

36 *Mu'gam*, éd. Leipzig, II, p. 703, cité par Joseph Nasrallah, *La peinture monumentale des patriarcats melkites*, in Virgil Cândea (éd.), *Icônes melkites*, p. 72.

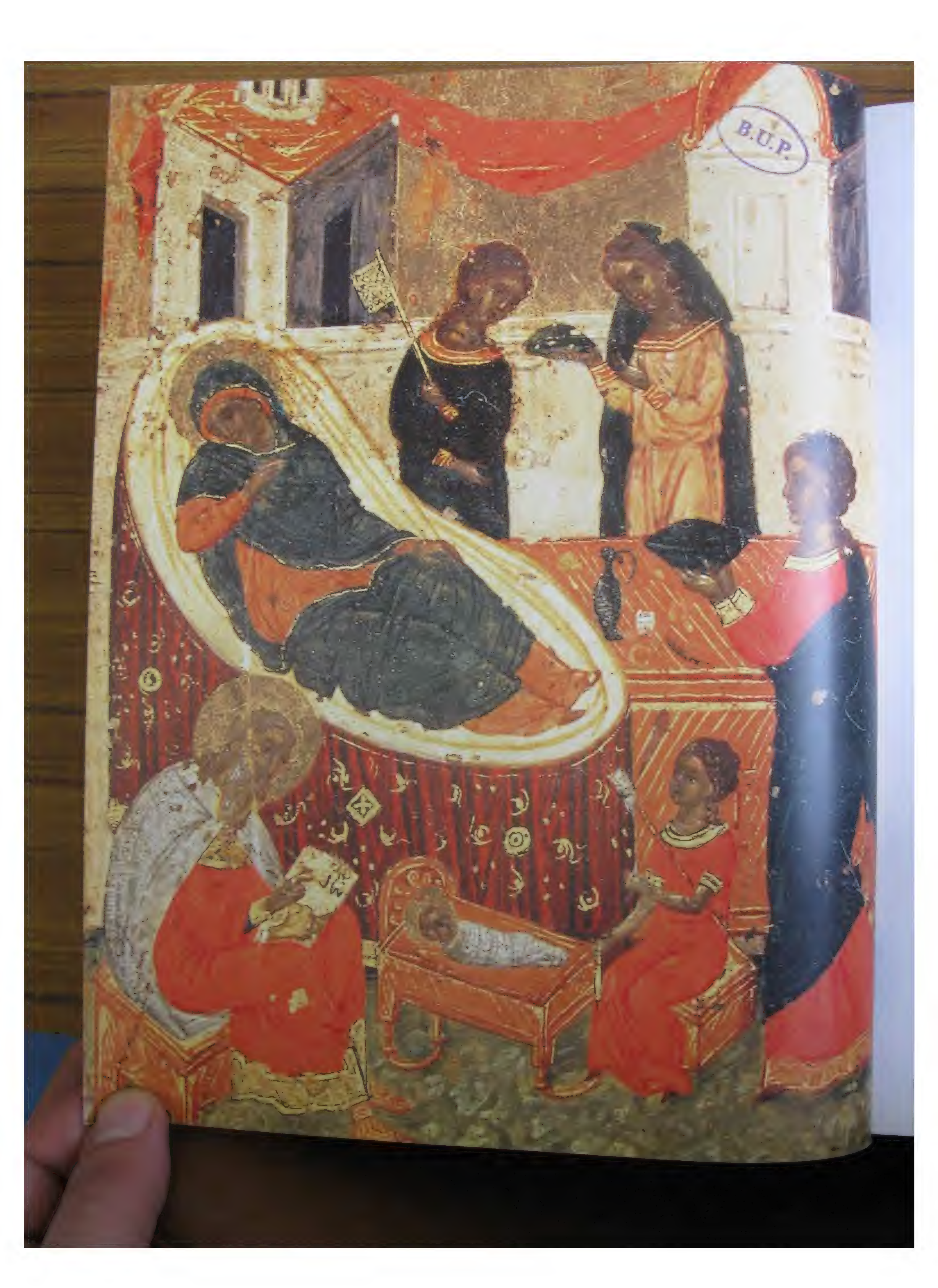
37 N. Iorga, *Byzance après Byzance*, pp. 130 et suiv.

38 Cf. Oreste Tafrali, *Le monastère de Sucevitza*, in *Mélanges offerts à Charles Diehl*, vol. II, Paris, Ernest Leroux, 1930, p. 225.

39 Cf. Virgil Cândea, *Une œuvre d'art melkite: l'icône de Saint Élian de Homs*, in «Syria», XLIX, 1972, fasc. 1-2, p. 225.

40 Louis Bréhier, *op. cit.*, pp. 435-437.

41 Cf. F. Pesenti, *Inventaire illustré d'œuvres démembrées célèbres dans la peinture européenne. Section peinture italienne*, Paris, Unesco, 1973; Claudie Ressort (et al.), *Retables italiens du XIIIe au XVe siècle*, Paris, Éditions de La Réunion des musées nationaux, 1978.


B.U.P.

LES ICÔNES BYZANTINES ET POSTBYZANTINES

Manolis Chatzidakis
de l'Académie d'Athènes

La collection d'icônes Abou Adal se présente comme l'une des plus importantes parmi les collections privées de cette catégorie. Elle est importante par la variété des provenances, par la variété des formes relatives à la fonction de chaque pièce, aussi bien dans le rite liturgique – icônes despotiques (N° 13), icônes faisant partie du groupe de la *Crucifixion* (N°s 1-2) ou d'un *dodékaorton* (N° 14) – que pour le culte privé – triptyques (N°s 44-48), diptyques (N° 96), icônes de dimensions réduites (N° 24), etc. L'ensemble a été constitué à partir des possibilités offertes par les œuvres d'art disponibles sur le marché libanais ou européen. Les pièces ont été choisies avec un goût judicieux, non seulement pour ce qui est de l'aspect artistique des icônes, mais pour ce qui est du contenu religieux des images.

La collection tire également son importance par l'extension de la période couverte par les icônes, qui va déjà de la fin du XIVe siècle et se prolonge jusqu'au milieu du XIXe siècle. La qualité des icônes est certes variable, comme cela est généralement le cas pour toute collection formée par un grand nombre de pièces, mais la haute tenue des icônes les plus significatives donne la mesure du niveau même de cette qualité. C'est la raison pour laquelle l'on a choisi de présenter dans ce volume un nombre restreint mais représentatif d'icônes grecques et melkites, sélectionnées parmi le grand nombre de pièces qui constituent le corps de cette collection. Des icônes russes et roumaines complètent par ailleurs l'aspect général de la collection. Celle-ci offre donc un caractère typique pour un ensemble formé à partir d'icônes importées, mais aussi et surtout à partir de pièces trouvées ou produites sur place.

Pour ce qui est de la présentation de ces icônes, nous avons procédé à la distinction d'une première partie comprenant cinquante-six pièces de provenance grecque, exécutées par des artistes travaillant en Grèce aussi bien sur la terre ferme

9. Détail

que dans les îles. Dans cette partie ont pris place plusieurs icônes de haute qualité qui doivent provenir des ateliers de l'île de Crète. Le résultat des dernières recherches effectuées dans les Archives du royaume de Crète, transférées à Venise, ainsi que dans les collections d'icônes du Sinaï, de Patmos, de Venise ou d'ailleurs, montre qu'un nombre élevé d'artistes œuvraient en Crète dès le début du XVe siècle. Il s'agissait pour la plupart de peintres qui avaient fui les grands centres byzantins progressivement menacés ou occupés par les Turcs – Constantinople, Thessalonique, Mistra. Cette élite d'artistes réfugiés en Crète – l'île se trouvait sous domination vénitienne depuis 1204 – continuait à travailler suivant les procédés techniques, les formules iconographiques et stylistiques de la grande tradition byzantine. Les deux icônes Nos 1-2 de la collection, sont de très beaux exemples à cet égard. Les personnages se distinguent par leurs silhouettes élancées et élégantes qui se détachent sur le fond or; les draperies sont sobres et modelées suivant un rythme plutôt géométrique sur l'icône de la Vierge (N° 1), tandis que sur l'icône de saint Jean (N° 2) la combinaison de teintes claires, vert amande et rose lilas, est d'une extrême finesse.

Cependant, travaillant dans un milieu bourgeois, de caractère nettement vénitien du point de vue de la culture et de tous les niveaux de la vie, ces peintres étaient influencés à divers degrés par la production artistique italienne de Venise, dont les exemples se trouvaient en grand nombre en Crète, dans les grandes basiliques latines ou dans les demeures privées. Ainsi, les peintres crétois, du moins les meilleurs d'entre eux, avaient pu acquérir et développer une double formation artistique: ils étaient capables, en effet, de peindre aussi bien *alla greca* que *all'italiana*. A côté de leurs icônes de caractère purement grec, ils produisaient aussi des *ancone* dans un vieux style italien en s'inspirant le plus souvent, franchement et sans réserve, de tableaux de peintres toscans ou, de préférence, de peintres vénitiens du XIVe siècle (voir l'icône de la *Vierge trônant*, N° 3). On y trouvait le reflet du «style international» ou de la *maniera greca* attardée de Venise – les modèles de la première Renaissance étant rarement mis à contribution. Ce reflet apparaît assez nettement sur l'une des faces des icônes bilatérales (Nos 5-6) où les draperies des saints Pierre et Paul se ressentent de la facture souple et molle du *tardo gotico*. Signalons par ailleurs que le reste des figures se distingue par la délicatesse du traitement, la pureté et les nuances du coloris, de tradition purement byzantine. On remarque en particulier la représentation de *Saint Georges terrassant le dragon* (N° 5, en bas): c'est l'image d'un prince jeune et beau, à cheval et en costume de parade, ce type ayant joui d'une grande popularité dans l'art des siècles postérieurs.

Cette double capacité de peindre, caractérisant par excellence les artistes du XVe siècle, a été transmise aux artistes du XVIe siècle tels que Théophane Bathas, Michel Damaskinos, Georges Klontzas, et autres. Le recours des peintres crétois aux formules iconographiques souvent véhiculées par des gravures et à la manière des peintres italiens devait avoir des conséquences sur leur propre art, à savoir sur leurs

icônes de style byzantin. Ces peintres transposaient, en effet, sur leurs icônes des procédés techniques comme les nimbes gravés, des paysages de caractère gothique ou des figures d'animaux à la manière de Pisanello (voir par exemple la représentation du lion sur l'icône de *Saint Gérasime*, N° 4). En même temps, ils étaient capables de peindre sur une même icône des images dénuées de toute empreinte étrangère, ce qui est le cas des pièces N°s 10-12 et N°s 13-16 de la collection. On remarquera, entre autres, parmi ces pièces, l'icône de *Sainte Thècle* (N° 10): la charmante figure de la sainte, belle dans sa jeunesse, retient par le rouge vif et brillant de sa cape et par le luxe de son costume de parade brodé de perles. On notera aussi sur les cadres sculptés des icônes de *Saint Jean Chrysostome* et de *Saint Spyridon* (N°s 11-12) l'habileté des tailleurs de bois crétois dont la renommée était égale à celle des peintres; ceux-ci fournissaient des pièces entières d'iconostase à tout le monde orthodoxe, aussi bien au Sinaï qu'à Jérusalem, à Patmos ou au Mont Athos.

En ce qui concerne la période embrassant surtout le XVe et le XVIe siècle, il convient de signaler que de nouveaux types iconographiques sont créés par les peintres les plus célèbres (Angelos, Pavias, les Ritzos pour le XVe siècle), qui sont adoptés par d'autres artistes crétois de moindre envergure, qui se répètent et s'étendent dans le monde orthodoxe. *La Décollation de saint Jean le Précurseur* (N° 54) datant probablement du XVIIIe siècle est en ce sens un exemple typique: l'on y retrouve une composition créée en Crète au XVe siècle qui s'est perpétuée jusqu'au XVIIIe siècle et jusque dans l'art populaire et qui a été diffusée sur un vaste territoire. *La Divine Liturgie* du XVIIe siècle (N° 19) et l'*Image symbolique de l'Eucharistie* du XVIIIe siècle (N° 21), reproduisant des créations de Michel Damaskinos (XVIe siècle), sont d'autres exemples caractéristiques où l'on peut reconnaître, entre autres, l'écho lointain des schémas iconographiques italiens. Il faut dire que les peintres susmentionnés avaient assez de prestige pour imposer aussi aux peintres des époques postérieures l'emploi de modèles d'icônes qu'ils avaient exécutées suivant les anciens types consacrés. L'icône de la *Vierge Hodigitria* de la deuxième moitié du XVIe siècle (N° 13) est attribuée à Michel Damaskinos. Trois icônes de la fin du XVIe siècle ou du début du XVIIe siècle, représentant le *Baptême* (N° 14), *Saint Nicolas* (N° 15) et *Saint Athanase* (N° 16), semblent avoir été directement influencées, pour ce qui est du style et de la facture, par les œuvres du même Michel Damaskinos. Il est intéressant de noter que ces trois pièces, travaillées dans un même esprit, ont des dimensions quasi identiques, ce qui laisse croire qu'elles proviennent d'un ensemble plus vaste destiné à la décoration d'une même église.

L'un des meilleurs exemples de la continuité de l'art traditionnel au cours du XVIIe siècle est représenté par la majestueuse icône du *Christ trônant* (N° 17). Il s'agit là d'une œuvre du peintre crétois Emmanuel Tzanès (1610-1690), peintre qui acquit une grande renommée par l'excellence de son métier et par son application en vue d'une exécution à la fois minutieuse et solide. Ce maître, qui avait aussi une

bonne connaissance de l'art contemporain occidental, devait influencer non seulement les peintres de sa génération, mais ceux des générations suivantes. Son art devait contribuer à consolider les traditions de la peinture byzantine qui avaient commencé à fléchir par la suprématie de l'influence de la peinture italienne.

L'école crétoise des XVe-XVIIe siècles se présente comme le phénomène le plus important dans l'art orthodoxe postbyzantin, du point de vue de la pureté dogmatique, de la perfection technique, du niveau de la qualité et de la force d'expansion. Par son attachement ininterrompu aux meilleures traditions de l'art de Constantinople de l'époque des Paléologues, la peinture crétoise a su conserver, comme traits particuliers, la noblesse, la distinction et la retenue dans les attitudes et les gestes de même qu'une sorte de classicisme dans la composition calme et rythmée. Au XVIIIe siècle encore et sous la domination turque, les peintres crétois continueront à exercer un art différent, mais d'une certaine envergure où les éléments décoratifs intègrent parfois des détails de style rococo-turc (voir par exemple la partie supérieure de la grande icône N° 20, sur laquelle est peinte l'effigie du *Christ Roi des rois et Grand Archevêque).*

En Grèce centrale et en Grèce du Nord, sous domination turque depuis le milieu du XVe siècle, l'art évoluait dans des conditions tout à fait différentes. Si l'art en Crète était cultivé dans un milieu bourgeois et presque exclusivement dans les grandes villes, l'art religieux pratiqué dans le pays occupé par les Turcs était surtout exercé en dehors des villes, dans les villages souvent spécialisés dans des domaines artistiques précis. Cette situation, qui impliquait obligatoirement une modification du statut même de l'artiste, n'était pas sans conséquence sur la qualité de la production. Cependant, les grands centres monastiques, les monastères du Mont Athos en particulier et dans une moindre mesure ceux des Météores, attiraient pour la décoration de leurs églises anciennes ou nouvelles les peintres les plus renommés de la région insulaire considérée comme une zone de haute culture. Des artistes crétois se rendaient donc dans les monastères de la Grèce du Nord pour décorer les murs des églises et des réfectoires, beaucoup plus vastes que ceux de la Crète, ce qui entraînait l'enrichissement du répertoire iconographique et le développement de leur style de peinture de chevalet à l'échelle de la peinture monumentale. Mais ils continuaient à peindre des icônes destinées à ces églises.

Tout naturellement, les œuvres des meilleurs peintres, Théophane Bathas et ses deux fils, Zorzis et autres, acquéraient une valeur de référence pour le style et l'iconographie et influençaient directement les peintres locaux; il n'en reste pas moins qu'un petit nombre d'entre ces artistes, originaires de la ville de Thèbes, comme par exemple les frères Georges et Frangos Kontaris (voir les *Rameaux*, N° 26, et le *Saint Nicolas*, N° 27), travaillant surtout en Épire, au Mont Athos et aux Météores, étaient capables de rivaliser jusqu'à un certain degré avec leurs maîtres crétois. Frangos Catelanos était la personnalité dominante de cette «école». Leur

style plutôt rude et pourtant attaché aux modèles iconographiques des Crétois était suivi par les artistes travaillant dans les autres pays du Sud-Est européen. Ainsi, la petite icône de *Saint Nicolas* figuré en buste, avec une inscription slavonne (N° 27), adopte déjà dans la facture du modelé et les draperies les traits essentiels de la peinture des frères Kontaris.

Dans la Grèce du Nord, le Mont Athos, centre de la foi orthodoxe, jouissait d'un prestige incontestable dans tous les domaines de la vie religieuse; on y trouvait au XVIIe, et principalement au XVIIIe siècle, les artistes les plus renommés de l'Épire et de la Macédoine, dont les œuvres, inspirées par les peintres existant sur place, servaient à leur tour d'exemples dans le monde orthodoxe. Et c'est justement cette circulation de peintres voyageant par petits groupes qui rend difficile la délimitation précise de l'art de chacune des régions, d'autant plus qu'avec les peintres circulaient des idées, des techniques et des manières variées.

L'icône de *Saint Syméon Stylite* (N° 23) pourrait être la pièce la plus ancienne de la collection car, datant de la fin du XIVe siècle, elle reste encore attachée aux traditions locales d'esprit plutôt anticlassique. De son côté, l'icône de *Saint Georges terrassant le dragon* (N° 24), diffère totalement, par le style de l'exécution, de la représentation du même saint figuré sur l'icône bilatérale (N° 5) décrite à la page 46. De même, le *Saint Dométios*, datant probablement du XVIe siècle (N° 25), ne rappelle en rien les images des saints guérisseurs que l'on rencontre sur les œuvres crétoises de la même époque. On trouve par ailleurs des survivances de modèles crétois dans des compositions complexes comme celle de *Tous les Saints* qui comprend des éléments du *Jugement Dernier* (N° 28); cette composition, qui se présente déjà au XVe siècle en Crète, devait connaître une large expansion au Mont Athos au cours du XVIIe siècle. Une icône de la *Pentecôte* est à signaler dans la collection (N° 29); elle retient l'attention par son type iconographique peu répandu qui intègre la Vierge au sein de la composition.

Si l'influence des modèles crétois transparaît de manière indirecte sur une icône du *Christ trônant* (N° 31), notamment sur le dessin du siège, elle ressort avec plus de netteté sur une icône du *Christ Roi des rois* (N° 32), où le trône imite les sièges en marbre incrusté de type vénitien introduits au XVe siècle dans les œuvres crétoises. Le trône de *Saint Athanase* (N° 33) se situe dans la même tradition par sa structure et sa forme, mais la teinte ocre uniforme qui le recouvre entièrement donne plutôt l'impression qu'il s'agit là d'un siège en bois.

En prenant pour critère la forme des trônes, on remarquera que sur une autre icône de *Saint Athanase* (N° 34) seule la partie inférieure est à rapprocher des vieux modèles, la partie supérieure étant de style baroque. On signalera aussi sur cette pièce la présence de l'arc et de la torsade, éléments dérivés des beaux cadres sculptés entourant les icônes N°s 11-12 que nous avons étudiées plus haut, à la page 33. En

poursuivant l'examen des trônes, on relèvera le trône de *Saint Nicolas* de Démètre Moschos (N° 35) qui conserve la forme d'un trône en marbre. On relèvera de même sur une troisième icône de *Saint Athanase* (N° 36) que le siège en bois sculpté est constitué de consoles dans la partie inférieure, tandis que, dans la partie supérieure, un cadre de style rococo maintient le dossier agrémenté de feuilles dorées sur le fond vert. Il ne reste ici aucun souvenir des anciens modèles crétois. Il est intéressant de noter que cette pièce, d'un goût plutôt oriental pour ce qui est du décor, est l'œuvre d'un moine du nom de Lavrentios, originaire du Péloponnèse. La collection comprend une autre icône signée par un artiste originaire du Péloponnèse, Emmanuel Théodore, qui devait être actif en Attique vers la fin du XVIIIe siècle (N° 37). Le goût demeure également oriental par la richesse de l'élément décoratif.

Une grande partie des œuvres produites dans les régions du Nord demeure dans une tradition d'origine byzantine, mais elle offre un aspect plutôt provincial où les formes humaines sont rendues sans recherche de volume et sans le souci de les placer dans l'espace. Les couleurs plates, les draperies linéaires d'un tracé presque géométrique que l'on peut voir sur une icône de la *Naissance de la Vierge* (N° 38) sont conformes à cet esprit; on constate que les visages ne tendent pas vers la beauté et qu'ils demeurent impassibles. Ces traits caractérisent surtout l'art des peintres épirotes du XVIIe et du XVIIIe siècle; on les retrouve dans une certaine mesure sur la *Dormition de la Vierge* (N° 39) mais ici domine la recherche de l'expressivité sur les visages rendue à l'aide des procédés habituels à la peinture byzantine. Cette même recherche apparaît sur une icône de la *Vierge Hodigitria* (N° 40) où un modelé large suggère le volume des visages pleins et arrondis. *Saint Jean le Précurseur* (N° 41), dont l'exécution se rattache à un langage technique commun à l'époque pour une certaine catégorie d'icônes (le travail des draperies pourrait être par exemple comparé avec celui du triptyque N° 44), se distingue par le nimbe orné de motifs en relief sculptés dans le bois et peints. Une icône du début du XVIIIe siècle nous rappelle les œuvres des peintres venant de la Macédoine occidentale pour travailler au Mont Athos. Il s'agit de l'icône N° 43 qui représente, à côté de saint Nicolas, de saint Georges, de saint Denis l'Aéropagite et de saint Démètre, saint Athanase du Mont Athos, fondateur du monastère de Lavra.

Le petit groupe de triptyques réunis dans la collection est assez instructif (N°s 44-48). Les triptyques, formes d'icônes déjà connues à l'époque byzantine, étaient destinés à l'usage du culte privé. Ils étaient souvent employés pour accompagner de pieux voyageurs qui devaient disposer d'une icône aisément transportable pour leurs prières. C'est la raison pour laquelle la partie supérieure sculptée imite ou rappelle souvent les éléments d'une iconostase d'église. C'est le cas du triptyque N° 45 dont le fronton sculpté montre le Crucifié entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, les personnages étant isolés comme sur le sommet des iconostases. La décoration sculptée des autres triptyques de la collection est beaucoup plus sobre. Sur le N° 44 seul un arc trilobé de type vénitien (?) se détache en relief sur la partie

centrale, ce qui confère une certaine monumentalité à l'ensemble. La présence de sainte Catherine sur le volet gauche pourrait suggérer un rapport avec le monastère du Sinaï. Le cadre du petit triptyque N° 46, dont l'arc trilobé fait partie intégrante du support, a une forme plus usuelle, connue du moins depuis le XVe siècle. Le genre de la peinture est habituel à la production de la Grèce centrale ou de la Grèce du Nord et on le retrouve souvent sur des pièces conservées au Mont Athos. Sur le grand triptyque N° 47, la sobriété du support rappelle celle du N° 46 mais les vêtements de la Vierge, représentée suivant le type de la *Rose Immarcescible*, le costume de l'Enfant ainsi que les nimbes sont d'une richesse de décoration dans le goût oriental. Ce thème revient fréquemment sur les triptyques du XVIIe et du XVIIIe siècle. Nous le revoyons ainsi sur le triptyque N° 48; la pièce est mal conservée dans sa partie centrale, et des costumes, luxueux à l'origine, il ne reste à présent que le fond doré du brocart.

Un groupe d'icônes du XVIIIe siècle (N°s 49-55) témoigne de la pluralité des tendances et des niveaux à cette époque. *Saint Luc peignant l'icône de la Vierge* (N° 50) perpétue un type iconographique déjà utilisé par Domenicos Théotokopoulos (El Greco), lorsque celui-ci travaillait en Crète avant 1567. Le rendu du volume, la dextérité dans le dessin des draperies, la perspective de l'escabeau, dénotent une certaine expérience de la peinture occidentale. Le nom du peintre Georges qui a exécuté en 1789 l'icône de *Saint Charalampe* (N° 51) apparaît sur une dédicace versifiée, rédigée dans une langue docte, tandis que les inscriptions sur les scènes sont en turc en caractères grecs (le *karamanlidika* utilisé par les communautés grecques-orthodoxes ne parlant que le turc et vivant dans les régions centrales de l'Asie Mineure). Cette icône d'un travail soigné a été probablement importée en Asie Mineure où les inscriptions ont été ajoutées. Le même saint a été représenté sur une icône de forme ovale (N° 52), écrasant la bête noire qui symbolise la peste. Le style qui est plus naïf que sur l'icône précédente touche aux confins du XIXe siècle. D'un style rude du XVIIe-XVIIIe siècle est l'icône de la *Crucifixion* (N° 53) où un type pour ainsi dire codifié a été rendu de manière plutôt populaire. L'icône de la *Décollation de saint Jean le Précurseur* (N° 54) de caractère également populaire est typique pour ce qui est de l'interprétation d'un modèle élaboré au XVe siècle à l'aide de moyens limités (voir plus haut, page 33). D'un tout autre aspect, mais à un niveau aussi populaire, est l'icône N° 55 en deux registres: les trois scènes, insérées dans chacun des registres, le groupement de nombreux personnages, confèrent une sorte de confusion à l'ensemble. La densité de la composition, l'échelle réduite des figures et même le traitement du modelé, incitent à penser à un modèle plutôt russe du XVIIIe siècle. Cependant, le décor d'un goût oriental dans sa profusion indiquerait une production moyen-orientale. Dans ce contexte, l'on doit évoquer les icônes du peintre crétois Michel Polychronis qui travailla en Syrie de 1809 à 1821. Un diptyque (N° 96), signé en arabe par le *mu'allem* (le maître) Miḫā'īl al-Qurdalī (Michel le Crétois) et daté de 1818, est classé dans la section des icônes melkites.

L'art de ce Crétois de passage nous amène à une catégorie d'icônes peintes d'après les modèles et les procédés particuliers des icônes grecques et souvent signées en grec qui sont pourtant des œuvres d'artistes chrétiens arabophones vivant dans les patriarcats d'Orient, à savoir les melkites. Il est évident que cette catégorie d'icônes qui se développe au XVIIe siècle est due à l'apprentissage des artistes melkites dans les ateliers de peintres grecs installés en Grèce ou circulant dans le pays. D'ailleurs, les icônes grecques qui auraient pu servir de modèles décoraient les églises et les monastères melkites. Ce que l'on pourrait déduire du style de ces œuvres, c'est que les modèles étaient variés, de provenance différente: Crète (Nos 66-67, 72-73), Grèce du Nord (Nos 65, 70, 71), Chypre et Asie Mineure. Cette remarque nous permet d'avancer que le choix du modèle relevait d'une question de goût en même temps qu'elle dépendait de la diffusion de ces modèles dans la région. Les considérations qui précèdent ne concernent que les icônes du XVIIe siècle où l'on discerne la volonté des peintres melkites de produire des icônes de caractère grec, ce qui donne une valeur particulière à ce genre. Mais les générations qui suivent, tout en demeurant dans la tradition esthétique des icônes orthodoxes, sont capables de créer un style personnel, particulier, à savoir le style melkite, avec des traits prosopographiques appartenant à une autre famille de personnages, avec le goût prononcé pour la richesse du décor qui donne souvent aux icônes melkites l'aspect de pièces d'orfèvrerie.

Ces quelques remarques nous rappellent une constatation exprimée depuis longtemps: que la peinture religieuse orthodoxe du XVIIIe siècle devient de plus en plus uniforme et tend à glisser vers l'artisanat. C'est ce caractère populaire qui constitue, pour le dernier siècle de la domination turque, encore un élément commun à l'art de tous les pays orthodoxes.

NB: La description et la datation des pièces acquises par la collection Abou Adal, après l'exposition du musée Carnavalet à Paris en mai 1993, les Nos 9, 18 et 22 ont été rédigées en octobre 1996 par Mme Nano Chatzidakis.

M.C.

1-2
DEUX ICÔNES DU GROUPE DE LA CRUCIFIXION: LA VIERGE ET SAINT JEAN

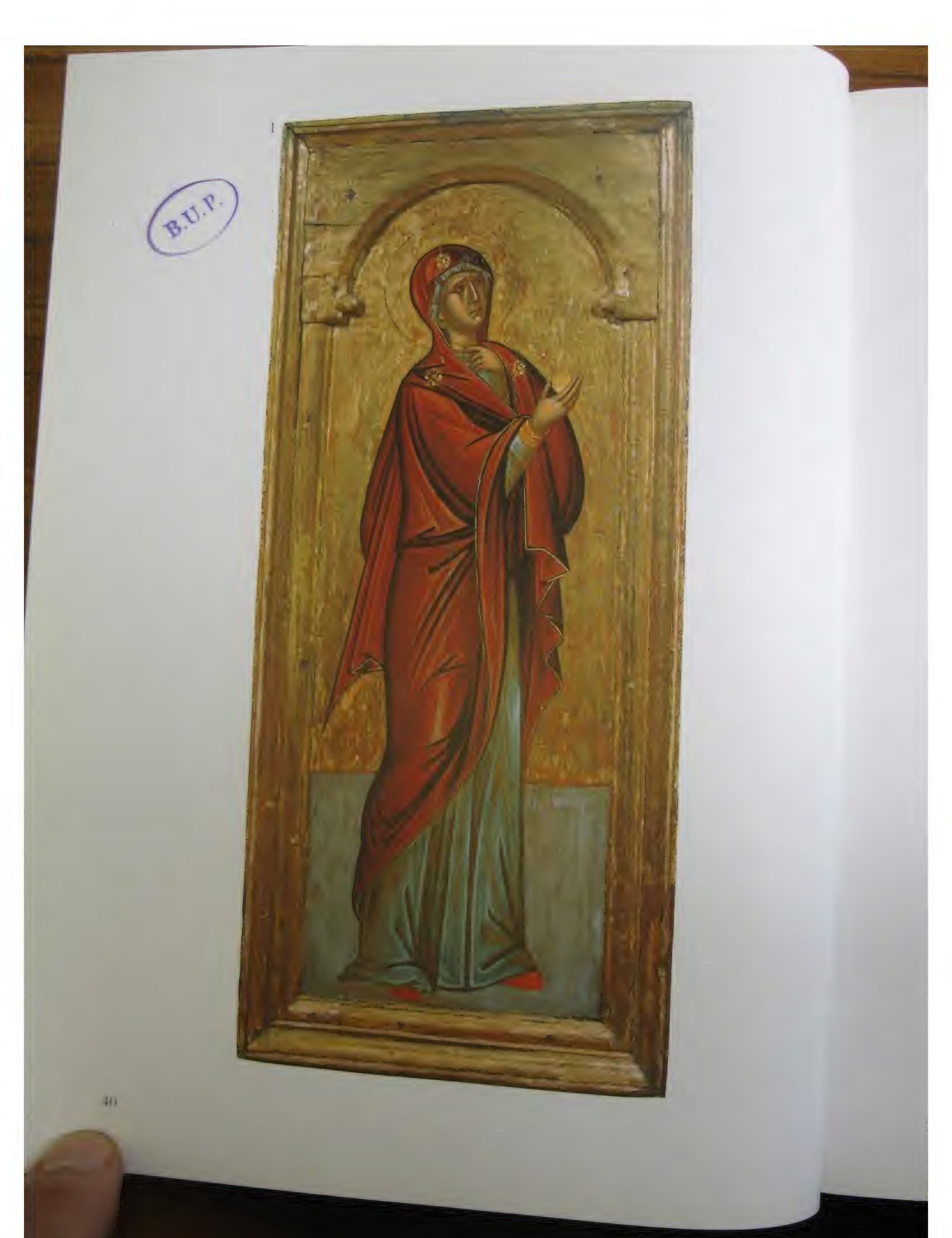
Art byzantin
Vers 1400
Chaque icône: 93 × 41 cm

Les deux pièces devaient être placées au sommet d'une iconostase, de part et d'autre de la grande croix avec le Crucifié. La Vierge tournée vers la droite, saint Jean tourné vers la gauche, sont représentés en pied sur des panneaux de format identique. Les hautes silhouettes se dressent sur le fond or, figurées sous des arcs en plein cintre finement sculptés. Le sol gris est teinté de rose sur les deux icônes.

L'émotion s'exprime avec la plus grande retenue, des gestes sobres répondent à la gravité douloureuse des visages. La Vierge (MHP ΘY) presse légèrement sa gorge de la main gauche et implore (le Christ) de sa main droite levée. Elle est enveloppée dans le traditionnel *maphorion* rouge qui tire ici sur le brun, les trois étoiles sur le front et les épaules signifiant la chasteté de la Vierge avant, durant et après la Nativité. La tunique est vert amande. Les plis des draperies, soulignés par une teinte plus foncée que celle des vêtements, sont éclairés par des rehauts de blanc.

Saint Jean le Théologien (IΩ(ANNHC) O ΘΕΟΛΟΓΟC) replie le bras droit sur la poitrine et tient de la main gauche un pan de son *himation*. Un clavus doré orne son épaule. La palette est composée de couleurs tendres aux tonalités subtiles: vert amande pour le *chiton*, rose teinté de lilas pour l'*himation*.

L'artiste anonyme fait admirer la haute qualité du traitement technique, l'élégance des silhouettes, la noblesse des attitudes qui permettent de classer ces pièces parmi les œuvres représentatives de l'art byzantin de la fin du XIVe siècle.



1

2



3

VIERGE TRÔNANT

École crétoise

Deuxième moitié du XVe siècle

40 × 33.5 cm

Cette belle icône de la *Vierge trônant* est un exemple représentatif de la peinture italianisante que les artistes crétois pratiquaient au XVe siècle pour une clientèle catholique (voir plus haut M. Chatzidakis, p. 32).

La Vierge est assise sur le coussin rouge d'un large trône en marbre à incrustations polychromes et à décor de palmettes sur le bord supérieur du dossier. Elle est figurée de trois quarts, tournée vers l'Enfant qu'elle entoure de son bras gauche et dont elle serre tendrement les pieds de la main droite. Le *maphorion*, d'un bleu foncé, qui descend jusqu'à terre en plis souples, est strié de hachures d'or; un voile transparent recouvre sa chevelure et s'enroule mollement à la base du cou; la robe rouge aux plis amples est brodée d'or sur l'ourlet avec des lettres pseudo-coufiques – les mêmes motifs apparaissent sur les incrustations vertes du trône, sur les galons du coussin et sur le tissu rectangulaire ornant le *chiton* de l'Enfant. Le Christ portant le nimbe crucifère est également représenté de trois quarts, tourné vers sa mère; il tient l'*Évangile* sous la forme d'un rouleau fermé et tire, d'un geste assez vif, le bord du *maphorion* de la Vierge.

Les traits réalistes des visages qui s'éloignent du caractère abstrait byzantin, le rendu plastique des chairs modelées en douceur, le volume des draperies mais aussi les éléments de l'iconographie montrent tout ce que cette peinture doit à l'art italien. Ce sont en particulier les tableaux vénitiens du XIVe-XVe siècle qui ont transmis la forme du trône, les denses hachures d'or rehaussant les vêtements, l'attitude de l'Enfant, et jusqu'aux ornements formés de caractères pseudo-coufiques (voir N. Chatzidakis, 1983 a, p. 50, N° 42).

La pièce fait partie d'une série d'icônes qui reproduisent exactement le même type iconographique (Chatzidakis, 1974, p. 179 note 30) parmi lesquelles la grande icône du Musée Benaki à Athènes, considérée comme l'une des plus belles œuvres italianisantes de la peinture crétoise du XVe siècle (N. Chatzidakis, 1983 a, *ibidem*). Notre icône vient en bonne place dans le groupe mentionné.



4
SAINT GÉRASIME
École crétoise
Deuxième moitié du XVᵉ siècle
53 × 30,5 cm

Saint Gérasime, anachorète de Palestine (mort en 475), est figuré en pied accompagné de son attribut, le lion apprivoisé, que l'on voit accroupi à sa droite. Sa haute stature s'élève, austère, sur un fond de montagnes roses et blanches aux rochers stylisés à plusieurs pointes qui s'ouvrent en forme d'arc – ce détail, qui trouve son origine dans l'art des Paléologues, a été repris par Théophane le Crétois (Chatzidakis, 1969-1970, pp. 337-338, fig. 72). Il porte l'habit monastique traditionnel: tunique ocre, manteau brun à capuchon, scapulaire bleu devant la poitrine. Il bénit de la main droite et tient de la gauche un *volumen* inscrit: ΤΥΡΒΗ ΜΑΤΑΙΑ ΚΟCΜΙΚΩΝ ΦΡΟΝΤΙCΜΑΤΩΝ («Désordre vain des préoccupations de ce monde»). En haut et à gauche, la main divine sort d'un segment de ciel et donne la bénédiction.

Trois scènes tirées de la vie du saint renforcent l'intérêt de l'icône (voir Xyngopoulos, 1964, Nᵒˢ 119-122, 189-190). Elles se rapportent à la légende du lion blessé que le saint garda à son service après l'avoir guéri en arrachant une épine de sa patte, légende que saint Gérasime partage avec saint Jérôme, l'un des quatre grands docteurs de l'Église (voir Réau, 1956-1959, III, 2, pp. 580 et 741). Traitées en miniature, ces scènes opposent un style plus libre au style sévère de l'image centrale. La première est située à la gauche du saint. On voit saint Gérasime tendant la main vers un lion dressé sur ses pattes arrière; le lion apparaît à nouveau sur la même scène, couché vers la droite. Les deux autres scènes ont pris place sur le registre inférieur. A gauche, l'épisode des caravaniers volant l'âne que saint Gérasime avait placé sous la surveillance du lion; la peinture est tombée en maints endroits mais on distingue encore deux caravaniers suivis par un âne et précédés de deux chameaux chargés de marchandises; au premier plan, le lion endormi. A droite, l'épisode du lion ramenant au monastère, en même temps que les chameaux, l'âne qu'il conduit par la bride. Le pittoresque n'est pas absent de ces scènes, ni l'influence de la peinture italienne dans le rendu naturaliste des animaux et dans les détails de l'architecture et du paysage (voir plus haut, M. Chatzidakis, p. 33).


ΜΙΚΩΝ
ΦΟΝΤΙϹ
ΤΩΝ

5-6-7-8

ICÔNES BILATÉRALES

École crétoise
Fin du XVe siècle
Chaque icône: 86,3 × 30,5 cm

Ces pièces devaient constituer à l'origine les deux portes d'un meuble liturgique peintes sur les faces extérieures et intérieures et qui ont été sectionnées par la suite, verticalement, dans l'épaisseur du bois.

Les faces extérieures (N°s 5-6) montrent, en haut et debout, les saints Pierre et Paul, tournés l'un vers l'autre; en bas, saint Georges terrassant le dragon et saint Jacques le Perse. Saint Pierre (Ο ΑΓ(ΙΟC) ΠΕΤΡΟC) donne la bénédiction et tient un rouleau fermé; saint Paul (Ο ΑΓ(ΙΟC) ΠΑΥΛΟC) présente des deux mains un livre sur lequel on lit: ΑΔΕΛΦΟΙ. ΔΟΞΑ Κ(ΑΙ) ΤΗΜΙ Κ(ΑΙ) ΕΙΡΗΝΗ ΠΑΝΤΟΙ ΤΟ ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟ ΤΟ ΑΓΑΘΟ(Ν) («Frères, gloire, honneur et paix à quiconque fait le bien», *Romains* 2, 10).

Des manteaux amples de couleur ocre et rose couvrent en partie les tuniques bleues; ils laissent apparaître, dans le dessin souple des plis, des réminiscences de draperies gothiques, ce qui ne saurait étonner dans le contexte de l'art crétois de l'époque (voir N° 3). Saint Georges (Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΕΩΡΓΙΟC) monté sur un cheval blanc, transperce de sa lance le dragon vert aux ailes rouges dont la queue s'enroule autour des pattes arrière du cheval. Son jeune visage est encadré par une épaisse chevelure bouclée; sa cuirasse est relevée d'une fine chrysographie, sa cape rouge terminée en pointe se déploie vers la gauche. La représentation, de type simple, met l'accent sur le caractère symbolique de la lutte entre le bien et le mal. Rien d'ailleurs sur le visage ou l'attitude du saint ne trahit l'émotion ou la violence du combat. Cette composition suit dans les moindres détails un modèle formé en Crète au XVe siècle qui s'est perpétué jusqu'aux XVIIe-XVIIIe siècles (voir N°s 66 et 70); on peut la rapprocher notamment d'une icône crétoise qui lui est contemporaine et qui se trouve à Patmos (Chatzidakis, 1985, p. 75, N° 23 et pl. 92). Le type de saint Jacques le Perse (Ο ΑΓΙΟC ΙΑΚΩΒΟC Ο ΠΕΡCΟC), figuré en pied et en costume oriental, devait aussi se perpétuer jusqu'à une période tardive (Chatzidakis, 1980, fig. 9; *idem*, 1986, fig. 147, et 1990, fig. 51). Le saint est coiffé d'un casque vert orné de pierreries, à rebords roses et verts. Ses cheveux retombent en boucles derrière les oreilles. Il tient de la main droite la croix, signe distinctif des martyrs, et retient de la gauche le pan d'un manteau rouge galonné d'or; sa robe d'un bleu foncé, richement ornée, aux longues manches pendantes ouvertes par le milieu, rappelle le costume princier sassanide.



Les faces intérieures montrent en buste les évangélistes (N°s 7-8), saint Jean (Ο ΑΓΙΟC ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΘΕΟΛΟΓΟC) et saint Matthieu (Ο ΑΓ(ΙΟC) ΜΑΤΘΑΙΟC) sur les registres supérieurs, saint Luc (Ο ΑΓ(ΙΟC) ΛΟΥΚΑC) et saint Marc (Ο ΑΓ(ΙΟC) ΜΑΡΚΟC) sur les registres inférieurs. Ils sont accompagnés de leurs symboles: l'aigle et l'ange, le bœuf et le lion, sont dessinés à échelle réduite dans les angles supérieurs. Chacun tient son évangile ouvert sur les premières pages. On lit pour Jean: ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟC Κ̄(ΑΙ) Ο ΛΟΓΟC ΗΝ ΠΡΟC ΤΟΝ Θ̄(ΕΟ)Ν̄ Κ̄(ΑΙ) Θ̄ΕΟC̄ ΗΝ Ο ΛΟΓΟC. ΟΥΤΟC ΗΝ ΕΝ ΑΡΧΗ ΠΡΟC ΤΟΝ Θ̄ΕΟΝ̄. ΠΑΝΤΑ ΔΙ' ΑΥΤΟΥ ΕΓΕΝΕΤΟ Κ̄(ΑΙ) ΧΩΡΙC ΑΥΤΟΥ («Au commencement était le Verbe, et le Verbe était tourné vers Dieu, et le Verbe était Dieu. Il était au commencement tourné vers Dieu. Tout fut par lui et rien de ce qui fut, ne fut sans lui»). Pour Matthieu: ΒΙΒΛΟC ΓΕΝΕCΕΩC Ī(ΗCΟ)Ȳ Χ̄(ΡΙCΤΟ)Ȳ ΥΙΟΥ ΔΑΥΕΙΔ. ΥΙΟΥ ΑΒΡΑΑΜ. ΑΒΡΑΑ(Μ) ΕΓΕΝΝΗCΕ ΤΟΝ ΙCΑΑΚ. ΙCΑΑΚ ΔΕ ΕΓΕΝΝΗCΕ ΤΟ ΙΑΚΩΒ. ΙΑΚΩΒ ΔΕ ΕΓΕΝΝΗCΕ ΤΟΝ («Généalogie de Jésus-Christ, fils de David, fils d'Abraham: Abraham engendra Isaac, Isaac engendra Jacob, Jacob engendra (Juda)»). Pour Luc: ΕΠΕΙΔΗΠΕΡ ΠΟΛΛΟΙ ΕΠΕΧΙΡΗCΑΝ ΑΝΑΤΑΞΑCΘΑΙ ΔΙΗΓΗCΙΝ ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΠΕΠΛΗΡΟΦΟΡΗΜΕΝΩΝ ΕΝ ΗΜΙΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ («Puisque beaucoup ont entrepris de composer un récit des événements qui se sont accomplis parmi nous»). Pour Marc: ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ Ī(ΗCΟ)Ȳ Χ̄(ΡΙCΤΟ)Ȳ ΥΙΟΥ ΤΟΥ Θ̄(ΕΟ)Ȳ. ΩC ΓΕΓΡΑΠΤΕ ΕΝ ΤΟΙC ΠΡΟΦΗΤΑΙC· ΙΔΟΥ ΕΓΩ ΑΠΟCΤΕΛΛΩ ΤΟΝ ΑΓΓΕΛΟΝ ΜΟΥ ΠΡΟ ΠΡΟCΩΠΟΥ COY Ο ΚΑ(ΤΑ)CΚΕΥΑCΕΙ («Commencement de l'Évangile de Jésus-Christ, Fils de Dieu. Ainsi qu'il est écrit dans le livre du prophète: „Voici, j'envoie mon messager en avant de toi pour préparer [ton chemin]“»).

Les types physiques des évangélistes sont ceux établis par la tradition: Jean et Matthieu sont des vieillards à longue barbe blanche, Luc et Marc sont plus jeunes, portant l'un une courte barbe clairsemée, l'autre une barbe arrondie. On admire ici, comme sur les faces extérieures, la pureté du style, la remarquable précision dans le rendu des visages. Les draperies, traitées de manière géométrique, sont de couleurs variées, avec différentes tonalités de rose et de bleu qui s'allient au beige, au gris et au vert. On relève en particulier le jeu des reflets sur le manteau rose de Jean, animé de gris et de rehauts de blanc sur les parties éclairées. L'ensemble donne une haute idée de la qualité de la peinture crétoise à la fin du XVe siècle.





9
TRIPTYQUE

Prêtre Stylianos le Crétois
École crétoise
Vers 1500
40 × 62 cm (ouvert)

Ces triptyque extraordinaire est décoré par vingt scènes qui se déploient sur les deux côtés de ses volets latéraux. Quand il est ouvert on voit le cycle complet du *dodécaorton* (douze fêtes) qui commence par l'Annonciation sur le haut du volet gauche et se termine par la Dormition de la Vierge sur le bas du volet droit. On voit sur le volet gauche: l'Annonciation, la Nativité du Christ, la Présentation au Temple et le Baptême; sur le volet central: la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem, la Crucifixion et la Résurrection; sur le volet droit: l'Ascension, la Pentecôte, la Transfiguration et la Dormition de la Vierge.

Les scènes sont disposées par quatre sur chaque volet, par ordre chronologique, les quatre scènes du cycle de la Passion étant placées sur le volet central. Seule la Transfiguration ne suit pas cet ordre, car elle est figurée sur le volet droit juste avant la dernière scène, la Dormition de la Vierge. Par cet emplacement inhabituel de la Transfiguration sur ce volet sont regroupées trois scènes (l'Ascension, la Transfiguration et la Dormition de la Vierge) liées par un motif iconographique commun: l'apparition du Christ dans une auréole.

Sur le revers de deux volets latéraux on voit à gauche: l'Incrédulité de Thomas, le Miracle du paralytique, le Christ et la Samaritaine, et le Miracle de l'Aveugle. Sur le volet droit on voit quatre scènes de la vie de la Vierge et de saint Jean: la Nativité de la Vierge, et la Présentation de la Vierge au Temple en haut et la Nativité et la Décapitation de saint Jean en bas. La signature du peintre apparaît en majuscules sur le panneau central, dans la scène de la Crucifixion: (ΧΕΙΡ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ) (la main du prêtre Stylianos le Crétois).

Les scènes, situées devant des constructions ou dans la nature, apparaissent sur un fond doré. Les personnages rendus à une échelle réduite, comme dans les miniatures, sont marqués par la finesse et la clarté du dessin. Le coloris d'une échelle riche en nuances est délicat et brillant. Le travail soigné du bois sculpté du triptyque, va de pair avec la haute qualité de sa décoration peinte.

L'iconographie des scènes principales suit de près les classiques de la peinture crétoise de la seconde moitié du XVe siècle. On peut signaler des ressemblances avec l'Annonciation, L'Entrée à Jérusalem, la Crucifixion, l'Ascension, la Transfiguration et la Dormition de la Vierge sur l'icône de Nikolaos Ritzos à Sarajevo (Chatzidakis, 1985, pl. 202) alors que le Christ et la Samaritaine auprès du puits sont figurés d'une manière presque identique sur l'icône italocrétoise du même sujet, proche de l'art de Nikolaos Tzafouris (collection Kanellopoulos, N. Chatzidakis, 1983 a, N° 48, p. 55). La Vierge dans la Crucifixion appartient également au répertoire du même groupe d'icônes influencées par l'art italien. Des influences discrètes du même genre sont également signalées dans certains détails, comme la table ronde sur la Nativité de la Vierge (N. Chatzidakis, 1983 b, p. 127-180) et les constructions stéréometriques dans l'Incrédulité de Thomas et la Décapitation de saint Jean.

Le peintre Stylianos est connu par une icône de la Décapitation de saint Jean qui montre des qualités de style analogues à celles de notre icône (Musée de Paphos à Chypre, Papageorgiou, 1991, fig. 99). Encore, une image du Crucifié lui est attribuée dans l'église de la Présentation, dans l'île de Patmos (Piombinos, 1979, p. 376). Nous ne connaissons aucune œuvre datée de ce peintre qui ajoute à son nom le mot «crétois», probablement lorsqu'il travaille loin de son pays d'origine. Son attachement aux modèles du XVe siècle, reproduits avec un art délicat et enrichi proche de celui de Nikolaos Tzafouris, témoigne de son appartenance à la même génération de grands peintres qui continuent à travailler jusqu'au tout début du XVIe siècle.

gie du
haute

it de
de la
er dis
rée à
amis-
ie de
1985,
ypes
esque
suje
tion
° 48,
tuel
ônes
rêtes
dans
n la
3 à
iques
ation

ie de
des
cône
991,
n est
s l'île
is ne
e qui
ment
Son
duits
ui de
nance
qui
XVIe



10
SAINTE THÈCLE
École crétoise
Vers 1500
41 × 26,5 cm

Silhouette gracieuse qui se découpe sur le fond or: sainte Thècle (‹H ΑΓΙΑ› ΘΕΚΛΗ Η Μ‹ΑΡΤΥΡΗ›), protomartyre de l'Église d'Orient. Elle est figurée en pied et de face, tenant une croix de la main droite suivant l'iconographie habituelle des femmes martyres. La jeunesse et la beauté du visage rappellent que Thècle avait dix-huit ans lorsque, ayant entendu la prédication de saint Paul, elle résolut de se faire chrétienne. Le livre qui apparait dans sa main gauche, serti de perles sur la couverture, rappelle de même qu'elle enseigna la parole de Dieu sur l'ordre de saint Paul (voir Réau, 1956-1959, III, 3, p. 1250). Une coiffe faite d'un tissu vert clair, presque transparent, couvre sa

chevelure. La cape rouge cinabre qui l'enveloppe est richement ornée, brodée de perles sur la lisière et les épaules. La tunique est d'un vert foncé; de légers coups de pinceau ont dessiné à droite de longs plis raides, à gauche de petits plis obliques et semi-circulaires qui donnent l'indication du genou et du mouvement discret esquissé par la jambe. La pièce se fait remarquer par le raffinement de la facture. On admire sur le modelé des chairs la subtilité des transitions qui assurent, en douceur, le passage des ombres aux lumières ainsi que la finesse des traits blancs posés sur les parties éclairées.

Sainte Thècle apparaît surtout sur les fresques. Son image sur une icône est liée à la vénération particulière des fidèles de la Méditerranée orientale. Elle vécut à Iconium (Konieh) mais, d'après la tradition, vers l'âge de soixante ans, les persécutions l'obligèrent à se réfugier d'abord à Baalbeck, puis à fuir à travers l'Anti-Liban, à Ma'lūlā. L'un des plus grands couvents de cette région (Mār Taqlā) lui est dédié. La grotte où elle finit ses jours est jusqu'à présent un lieu de pèlerinage pour les chrétiens comme pour les musulmans (Thoumin, 1929).

11-12
SAINT JEAN CHRYSOSTOME ET SAINT SPYRIDON
École crétoise
Début du XVIᵉ siècle
Chaque icône: 33 × 18 cm

Les deux pièces, de format identique, portant le même décor sculpté, avec les saints personnages figurés en pied et tournés l'un vers l'autre, proviennent sans doute d'une iconostase de composition particulière. Elles faisaient peut-être partie d'une suite d'icônes placées en rangs superposés sur d'étroits panneaux à gauche et à droite des portes royales, icônes dont on voit des exemples au Musée Byzantin d'Athènes.

Les cadres sculptés et dorés font corps avec la partie peinte. Saint Jean Chrysostome (Nº 11) et saint Spyridon (Nº 12) sont représentés sous des arcs au bord inférieur festonné qui reposent sur des colonnes torsadées à chapiteaux corinthiens. Les torsades se prolongent sur la base qui relie les deux colonnes. Les écoinçons sont garnis de fleurs. Le travail du bois a été exécuté avec autant de délicatesse que la peinture.

Saint Jean Chrysostome (Ο ΑΓΙΟϹ ΙΩ(ΑΝΝΗϹ) Ο ΧΡΙϹΟϹ(ΤΟΜ)ΟϹ), l'un des trois grands docteurs de l'Église grecque, tient des deux mains un rouleau inscrit: Ο ΘΕΟϹ, Ο ΘΕΟϹ ΗΜΩΝ, Ο ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ, ΤΗΝ ΤΡΟΦΗΝ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟϹ ΚΟϹΜΟΥ, ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΗΜ(ΩΝ) ΙΗϹΟΥΝ ΧΡΙϹΤΟΝ ΕΞΑΠΟϹΤΕΙΛΑϹ ϹΩΤΗΡΑ («O Dieu, notre Dieu qui avez envoyé le pain céleste, aliment du monde entier, notre Seigneur et Dieu Jésus-Christ, le Sauveur ...», *Oraison de la Prothèse* dans la *Liturgie de saint Jean Chrysostome*, Salaville, 1932-1942, II, 1, p. 47). Au-dessus d'une robe beige, touchée de rose, il porte un *polystavrion* à fond doré où les médaillons noirs font ressortir les croix en or. Egalement brodées en or sont les croix semées sur l'*omophorion*.

Saint Spyridon (Ο ΑΓΙΟϹ ϹΠΥΡΙΔΩΝ), évêque de Trimithonte, tient un livre ouvert où on lit: ΕΙΠΕΝ Ο Κ(ΥΡΙΟ)Ϲ («Le Seigneur a dit ...»). Il porte un *polystavrion* à fond doré. La robe et l'*omophorion* sont d'un blanc teinté de gris. L'*épitrachilion*, l'*épigonation* ainsi que le dos du livre sont agrémentés de motifs noirs et blancs sur fond or. Le bonnet conique en paille tressée qui le coiffe rappelle que saint Spyridon, vénéré comme ascète, comme chef spirituel et comme thaumaturge, était au départ un simple berger.

Les deux icônes ont été retouchées mais les visages et les mains, dépourvues de toute intervention ultérieure, permettent de juger de la finesse particulière du travail originel où l'on retrouve les traits caractéristiques de la peinture crétoise du début du XVIᵉ siècle.

11





12

13

VIERGE HODIGITRIA

Art de Michel Damaskinos
École crétoise
Deuxième moitié du XVIe siècle
108 × 72 cm

La *Vierge Hodigitria*, («La Conductrice») est le type le plus ancien de la *Vierge à l'Enfant*. D'après la tradition, son modèle provient d'une icône peinte par saint Luc l'Évangéliste (voir N° 50), qui était vénérée dans l'église de l'Hodigon à Constantinople.

La Vierge, figurée toute droite jusqu'à la taille, indique de la main l'Enfant qu'elle porte dans le creux de son bras gauche. Le Christ (Ο ΩΝ) est vu de face: il donne la bénédiction et tient l'*Évangile* sous la forme d'un rouleau fermé. Le *chiton* et l'*himation* de couleur ocre sont couverts de stries d'or. Les personnages sont impressionnants par la majesté de leurs attitudes et par la gravité de leurs regards dirigés vers le fidèle. Le *maphorion* de la Vierge, d'un pourpre foncé aux plis soulignés de noir, accentue le caractère solennel de la représentation. Deux médaillons rouges, avec les monogrammes ΜΗΡ ΘΥ («Mère de Dieu») tracées en caractères dorés, se détachent sur le fond or et on lit plus bas et à gauche, en capitales rouges, le titre: Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ. La pièce, de dimensions importantes, devait être placée sur la première rangée d'une iconostase, à gauche des portes royales.

La peinture est d'une qualité exceptionnelle. Les éléments du style et de la technique offrent une grande parenté avec l'art du célèbre peintre crétois Michel Damaskinos. L'iconographie montre par ailleurs des analogies avec trois icônes peintes par Damaskinos en 1570 et vers 1574, se trouvant l'une dans la collection Loverdos au Musée Byzantin d'Athènes (Talbot Rice, 1974, fig. 56), l'autre dans la collection de l'Institut Hellénique de Venise (Chatzidakis, 1962, N° 27 et pl. 19), et la troisième au palais archiépiscopal de Corfou (*Icons itinerant*, Corfu, 14th–18th century, Corfu 1994, N° 11).

nd or
ouges,
ns m
rangée
s.

le. Les
nt une
crétois
re par
tes par
ouvant
Musée
g. 56),
énique
9), et la
u (*Icons*
1994,



14
BAPTÊME
École crétoise
Fin du XVI[e] - début du XVII[e] siècle
46 × 37.5 cm

Jésus (ΙC ΧC. Ο ΩΝ) est debout dans le Jourdain, vêtu d'un pagne blanc, le corps légèrement déhanché vers la gauche. Des poissons nagent dans le fleuve qui coule entre deux monticules rocheux; l'on y voit également la personnification du Jourdain sous les traits d'un vieillard tenant une urne renversée (*Psaumes* 114, 3: «La mer le voit et s'enfuit, le Jourdain retourne en arrière»). Saint Jean-Baptiste (ΙΩ(ΑΝΝΗC)) est à gauche, figuré de profil. C'est dans un mouvement très vif qu'il s'incline pour imposer sa main sur la tête du Christ. Il porte une tunique de couleur abricot et un manteau pourpre; l'une de ses sandales se détache de son pied (preuve de son empressement pour accueillir le Sauveur). Plus bas, une hache enfoncée dans le tronc d'un arbre illustre ses paroles: «Déjà la cognée se trouve à la racine des arbres: tout arbre donc qui ne produit pas de bons fruits va être coupé et jeté au feu» (*Matthieu* 3, 10). Quatre anges vêtus de tuniques aux couleurs variées se tiennent à droite, les mains voilées en signe de respect. Trois d'entre eux s'inclinent vers le Christ, le quatrième lève la tête vers le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe qui descend du ciel entourée de rayons. Sur le fond or, le titre: Η ΒΑΠΤΙCΙC ΤΟΥ Χ(ΡΙCΤΟ)Υ *(Le Baptême du Christ)*.

De par son type iconographique, la composition se rattache aux œuvres de Théophane le Crétois. On retrouve entre autres, sur les fresques du monastère de Stavronikita, le détail de la sandale se détachant du pied de saint Jean (Chatzidakis, 1986, fig. 7). Le style témoigne par contre d'un travail réalisé par un excellent artiste dans la tradition de l'art de Michel Damaskinos. Les mêmes caractéristiques apparaissent sur les icônes N[os] 15-16.

rs
n
rs
t-
nd
re:

on
is.
du
ale
xis.
tre
ans
Les
nes

ΝΙΚΟ ΛΑΟΣ



15

SAINT NICOLAS

École crétoise
Fin du XVIe - début du XVIIe siècle
46,4 × 37,2 cm

Saint Nicolas (Ο ΑΓΙΟC ΝΙΚΟΛΑΟC), l'un des saints les plus populaires de l'Église orientale, est assis sur un trône en bois sans dossier garni d'un coussin rouge et pourvu d'un marchepied en marbre rose. Il donne la bénédiction et tient le livre des *Évangiles* ouvert sur le passage de *Jean* 10, 9: Εἶπεν ὁ Κ̄(ύριο)ς̄· ἐγώ εἰμι ἡ θύρα. δι᾽ἐμοῦ ἐάν τις εἰσέλθῃ, σωθήσεται, καὶ εἰσελεύσεται, καὶ ἐξελεύσεται, καὶ νομὴν εὑρήσει («Le Seigneur a dit: Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé, il ira et viendra et trouvera de quoi se nourrir»). Il porte un *phélonion* rose doublé de bleu au-dessus d'une robe d'un bleu pâle bordée de chaque côté de deux bandes verticales noires. L'*omophorion* est blanc à croix noires. Les manches de la robe (*épimanikia*), l'*épigonation* et l'*épitrachilion*, de couleur ocre sont hachurés d'or et rehaussés de perles. Sur l'*épigonation*, l'effigie du Christ Emmanuel traitée en monochromie avec la virtuosité d'un miniaturiste.

La pièce offre avec l'icône précédente de grandes ressemblances dans les traits prosopographiques comme dans les procédés de la facture. Les deux œuvres, auxquelles il faudrait joindre l'icône N° 16, sont très probablement de la même main.

16

SAINT ATHANASE

École crétoise
Fin du XVIe - début du XVIIe siècle
46 × 37 cm

Tout porte à croire que l'auteur des icônes N°s 14-15 a également peint la présente icône de *Saint Athanase*. Les trois pièces devaient faire partie d'un ensemble destiné à la même église. Il y a non seulement parenté du point de vue du style et de la facture, mais identité dans les formats. Les analogies sont grandes par ailleurs, entre l'icône de *Saint Athanase* et celle de *Saint Nicolas* (N° 14), dans le détail des attitudes, dans le dessin des vêtements, du trône et du marchepied.

Conformément au type qui lui est propre, saint Athanase (Ο ΑΓΙΟC ΑΘΑΝΑCΙΟC), patriarche d'Alexandrie et l'un des docteurs de l'Église grecque, porte une longue barbe qui s'élargit à la base (voir N°s 33, 34, 36). Sa robe blanche est ornée sur les côtés de bandes rouges parallèles. L'*omophorion* est blanc à croix vertes. Le *polystavrion* à croix rouges est doublé de vert. L'*épigonation* doré porte l'effigie du Christ Emmanuel. Suivant une méthode utilisée par Michel Damaskinos et reprise par la plupart des artistes crétois, les croix demeurent rigides sur le *polystavrion*: en effet, leur dessin ne suit pas le mouvement des plis qui animent l'étoffe (Chatzidakis, 1962, p. 110; *idem*, 1985, pp. 103-104, N° 61 et pl. 38).

L'*Évangile* que le saint tient de la main gauche est ouvert à la leçon habituelle aux fêtes des évêques (*Matthieu* 5, 14-15): Εἶπεν ὁ Κ̄(ύριο)ς̄· Ὑμεῖς ἐστὲ τὸ φῶς τοῦ κόσμου. Οὐ δύναται πόλις κρυβῆναι ἐπάνω ὄρους κειμένη· Οὐδὲ καίουσιν λύχνον καὶ τιθέασιν ... («Le Seigneur a dit: "Vous êtes la lumière du monde. Une ville ne se peut cacher, qui est sise au sommet d'un mont. Et l'on n'allume pas une lampe pour la mettre...“»).

17
CHRIST ROI DES ROIS ET GRAND ARCHEVÊQUE

Prêtre Emmanuel Tzanès
École crétoise
XVII[e] siècle
134 × 105 cm

L'icône est signée par l'un des plus éminents peintres crétois du XVII[e] siècle, le prêtre Emmanuel Tzanès, originaire de Réthymnon (1610-1690). Ce peintre dont la famille appartenait à la noblesse crétoise reçut une solide instruction. Il mourut à Venise où il travailla non moins de trente-cinq ans (Chatzidakis, 1962, pp. 128-129). Plus de cent trente icônes signées de sa main sont arrivées jusqu'à nous de même qu'une acolouthie où il se présente comme «le vieux prêtre iconographe Tzanès» et des poèmes de caractère religieux (Chatzidakis, 1987, II).

Le Christ portant la couronne royale et des vêtements sacerdotaux est assis sur un large trône somptueusement décoré et sur un épais coussin cylindrique. Il donne la bénédiction et sa main gauche, tenant un sceptre, est posée sur l'*Évangile* ouvert dont le texte comprend trois passages différents. Le premier, caché par la main du Christ, précède *Jean* 18, 36: Ἡ βασιλεία ἡ ἐμὴ οὐκ ἔστιν ἐκ τοῦ κόσμου τούτου. εἰ ἐκ τοῦ κόσμου («Mon royaume n'est pas de ce monde. Si ⟨mon royaume était⟩ de ce monde»). A droite, le passage de *Matthieu* 26,

amplifié dans la formule prononcée dans la liturgie: Λάβετε φάγετε· τοῦτό μου ἐστὶ τὸ σῶμα, τὸ ὑπὲρ ὑμῶν κλώμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν («Prenez, mangez, ceci est mon corps qui est partagé pour vous pour la rémission des péchés»).

La pièce résume de manière assez spectaculaire les éléments caractéristiques de l'art d'Emmanuel Tzanès pour ce qui concerne les icônes consacrées à des figures isolées (Chatzidakis, 1962, *loc. cit.*). Elle témoigne des tendances conservatrices du peintre, que ce soit dans l'attitude frontale du Christ, dans les traits de son visage et dans le travail des parties nues que de fines et denses lignes blanches modèlent avec une remarquable précision (le visage du Christ se rapproche notamment de celui que Tzanès peignit en 1650 – le *Christ Pantocrator* se trouvant à Corfou, publié par Vocotopoulos, 1990, pl. 212, 213, 215). On retrouve de même sur notre icône le goût du peintre pour les ornements luxueux et son amour des détails décoratifs. On remarque, en effet, la richesse des motifs et la minutie du travail sur la couronne, sur le nimbe ciselé, sur le coussin, sur l'*épitrachilion*, sur l'*omophorion* blanc brodé d'or et sur l'ourlet du *sakkos*. On relève le luxe et la variété des ornements sur le trône, palmettes, volutes, rinceaux d'acanthes, feuilles dentelées, rosettes, motifs en forme de balustre mais aussi figures d'anges traitées en monochromie, debout sur des consoles à gauche et à droite du dossier cintré, figures de prophètes, également peintes en monochromie, sur les pieds du siège. Anges et prophètes, tournés vers le Christ, sont exécutés avec une liberté bien plus grande que la figure principale. Ils témoignent non seulement de la virtuosité de l'artiste mais de sa connaissance de la peinture italienne (voir *ibidem*).

L'icône qui avait très certainement sa place sur la première rangée d'une iconostase, à droite des portes royales, est un exemple hautement représentatif du talent et du savoir d'Emmanuel Tzanès. Elle occupe une place de choix parmi le nombre élevé d'œuvres laissées par le vénérable prêtre. Elle se distingue aussi dans la série d'icônes du même thème peintes par Tzanès, par la richesse des motifs décoratifs et par la variété des techniques utilisées, autant de signes indiquant que le commanditaire était un homme fortuné.

La signature du peintre apparaît en bas et à gauche: ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΙΕΡΕΥC Ο Τ(ΖΑΝΕC) Ο ΡΥΘ(ΥΜΝΑΙ)ΟC ΕΠΟΙ(ΕΙ) («Faite par le prêtre Emmanuel Tzanès de Réthymnon»). Sur l'espace symétrique à droite, le début d'une dédicace: ΔΕΙCIC ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ ... («Prière des esclaves [de Dieu]...»). Malheureusement, les noms n'existent plus. Ils auraient pu être déduits par l'analyse des armoiries peintes au-dessus de l'inscription. Cependant, le mauvais état de ces armoiries n'a pas permis une telle analyse, laquelle devrait être reprise sur le pendant de notre icône despotique (une *Vierge de Majesté*) qui reste à retrouver.



18
LA CRUCIFIXION
Prêtre Théodore Poulakis
Ecole crétoise
XVIIe siècle
43,7 x 33,4 cm

Le Crucifié figure au centre de la composition, tenant le corps droit sur la croix qui se détache sur un fond de nuages, d'où Dieu le Père apparaît les bras ouverts, accompagné de quatre têtes d'anges ailés. Deux groupes de personnages rassemblés à côté du Crucifié sont disposés symétriquement sous les bras de la croix. A droite saint Jean, accompagné du centurion vêtu d'un costume romain richement décoré. A gauche, la sainte Vierge, accompagnée de deux femmes dont on reconnait la figure de Marie-Madeleine portant un manteau rouge. Elle soutient des deux bras la Mère de Dieu qui se tourne en prière vers le Crucifié. Les bâtiments de la ville de Jérusalem se déploient à une échelle réduite, sur le fond de la composition. On voit la signature du peintre Théodore Poulakis sur le sol vert, entre les pieds du centurion: (ΘΕΔΡ/ΠΟΥΛΑΚΗ).

Théodore Poulakis, peintre crétois renommé du XVIIe siècle (Crète, La Canée, c. 1620 - Corfou 1697), vécut à Venise et à Corfou où il produisit un grand nombre d'icônes (plus de soixante) fortement influencées des gravures flamandes, et plus en particulier de celles de Jean Sadeler (Chatzidakis, 1962, 143; Rigopoulos, 1979; Vokotopoulos, 1990, 126-134). Une gravure de ce dernier (Rigopoulos, 1979, pl. 65) fut le modèle de cette icône pour la position droite du corps du Crucifié, alors que le nombre et les attitudes des autres personnages qui participent à la composition sont issus d'un modèle différent, plus proche de la tradition byzantine, comme sur l'icône datée de 1673 à Doriés en Crète (Ikones kritikis technis, 1993, nº 155). Les attitudes de la Vierge avec les deux femmes se répètent sur une icône de Bruxelles (Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Th. Chatzidakis, 1962, nº 42) pro-bablement de l'atelier du même peintre. La figure de Dieu le Père accompagné de quatre têtes d'anges se répète d'une manière identique sur une icône signée, d'un sujet différent, le Christ *Ambélos* (la Vigne) à Corfou (Vokotopoulos, 1990, pl. 252).

On reconnaît sur cette icône tous les éléments caractéristiques de l'art recherché de ce peintre exubérant, les figures mouvementées, les expressions pathétiques, les harmonies des tons différents du rouge, rouge foncé et rose, enfin le mélange particulier des styles, d'une manière propre à l'art de Poulakis.


INBI

19
DIVINE LITURGIE

École crétoise
XVIIe siècle
64 x 52,5 cm

Le thème est représenté selon les normes – légèrement modifiées – des herménies traditionnelles (Didron, 1845, pp. 229-230 et 427). Au centre, la Sainte Trinité. Dieu le Père «l'Ancien des Jours» et le Fils sont assis sur deux cercles formés par des séraphins à six ailes, à droite et à gauche de l'autel recouvert d'une nappe brodée d'or. Ils bénissent les anges qui officient la liturgie. Au-dessus, le Saint-Esprit en colombe. Entre le Père et le Fils, sur la Table, l'*Évangile* ouvert: Ο ΤΡΩΓΩΝ ΜΟΥ ΤΗΝ CΑΡΚΑ ΚΑΙ ΠΙΝΩΝ ΜΟΥ ΤΟ ΑΙΜΑ ΕΝ ΕΜΟΙ ΜΕΝΕΙ ΚΑΓΩ ΕΝ ΑΥΤΩ («Celui qui mange ma chair et qui boit mon sang demeure en moi et je demeure en lui», *Jean* 6, 56).

Les anges, debout ou assis sur des nuages, sont groupés et vêtus selon les chœurs auxquels ils appartiennent et selon leurs fonctions dans la liturgie. Les inscriptions permettent de lire les noms des séraphins (CΕ(ΡΑΦΙΜ)), anges (ΑΓΓΕ(ΛΟΙ)), puissances (ΕΞΟΥCΙΑΙ), principautés ou archanges (ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΙ), trônes (ΘΡΟ(ΝΟΙ)) et dominations (ΚΥΡΙΟΤΗΤΑΙ). Ils portent des tuniques, *loroi* et bottes comme les dignitaires byzantins, des costumes sacerdotaux, chapes de prêtre, dalmatiques de diacre, parfois des oraires croisés sur la poitrine. Ils sont serrés en signe de piété et d'humilité avant la consécration du pain et du vin. Certains sont représentés comme de simples têtes ailées. Ils transportent le corps du Christ vers l'autel (moment de la liturgie appelé le transfert des oblats), ils tiennent des cierges, des encensoirs, des croix, des *rhipidia*, des calices, en même temps que des rouleaux dépliés et des livres ouverts.

En partant de la gauche vers la droite, on peut lire sur le rouleau et les quatre livres un ancien tropaire provenant de la *Liturgie grecque de saint Jacques* datant des IVe-VIe siècles: CΙΓΗCΑΤΩ ΠΑCΑ CΑΡΞ ΒΡΟΤΕΙΑ, ΚΑΙ CΤΗΤΩ ΜΕΤΑ ΦΟΒΟΥ ΚΑΙ ΤΡΟΜΟΥ ΚΑΙ ΜΗΔΕΝ ΓΗΙΝΟΝ ΕΝ ΕΑΥΤΗ ΛΟΓΙΖΕCΘΩ. Ο ΓΑΡ ΒΑCΙΛΕΥC; sur le livre d'en haut: ΤΩΝ ΒΑCΙΛΕΥΟΝΤΩΝ ΚΑΙ ΚΥΡΙΟC ΤΩΝ ΚΥΡΙΕΥΟΝΤΩΝ; sur le premier livre de droite: ΠΡΟCΕΡΧΕΤΑΙ CΦΑΓΙ ΑCΘΗΝΑΙ ΚΑΙ ΔΟΘΗΝΑΙ ΕΙC ΒΡΩCΙΝ ΤΟΙ ΠΙCΤΟΙC. ΠΡΟΗΓΟΥΝΤΑΙ ΔΕ ΤΟΥΤΟΥ ΟΙ ΧΟΡΟΙ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ; sur le deuxième livre de droite: ΜΕΤΑ ΠΑCΗC ΑΡΧΗC ΚΑΙ ΕΞΟΥCΙΑC. ΤΑ ΠΟΛΥΟΜΜΑΤΑ ΧΕΡΟΥΒΙΜ ΚΑΙ ΤΑ ΕΞΑΠΤΕΡΥΓΑ CΕΡΑΦΙΜ; sur le livre d'en bas porté par deux anges: ΤΑC ΟΨΕΙC ΚΑΛΥΠΤΟΝΤΑ ΚΑΙ ΒΟΩΝΤΑ ΤΟΝ ΥΜΝΟΝ ΑΛΛΗΛΟΥΪΑ, ΑΛΛΗΛΟΥΪΑ, ΑΛΛΗΛΟΥΪΑ. La traduction est la suivante: «Que toute chair mortelle garde le silence et se tienne avec crainte et tremblement; que nulle considération terrestre ne la domine. Car voici que le Roi des rois et Seigneur des seigneurs, le Christ notre Dieu, s'avance pour être sacrifié et pour être donné en nourriture à ses fidèles; il est précédé par les chœurs des anges avec toutes les principautés et les dominations, les chérubins aux multiples yeux et les séraphins aux six ailes, qui se voilent la face en chantant l'hymne *Alléluia*» (*Triôdion*, le Samedi Saint, à la liturgie; Salaville, 1932-1942 II, 1, p. 100).

L'inscription sur la partie supérieure (ΥΜΙC (Α)ΓΙ(ΑC) ΤΡΙΑC ΑΠΙ ΤΑ ...), difficile à reconstituer, suggère le thème: *La Sainte Trinité*.

L'icône reproduit dans un fastueux déploiement d'or et de couleurs, et dans une interprétation marquée par des influences italiennes, une composition créée par Michel Damaskinos entre les années 1579 et 1584 (Embiricos, 1967, pp. 161-162 et fig. 76). La même composition a été répétée par d'autres artistes crétois, par Emmanuel Skordilis en 1647 (Chatzidakis, 1985, p. 170, note 3), par Philothée Skouphos en 1664 (Xyngopoulos, 1957, p. 207 et pl. 52. 2) et par Jean Moschos vers la fin du XVIIe ou au début du XVIIIe siècle (Chatzidakis, 1962, p. 166, N° 161 et pl. 72). La présente icône procède de par le style de la manière du moine Philothée Skouphos ci-dessus mentionné.

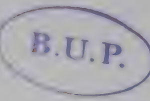


20
CHRIST ROI DES ROIS ET GRAND ARCHEVÊQUE

École crétoise
Début du XVIII[e] siècle
190 × 70 cm

La représentation qui montre le Christ, debout sur deux gradins, portant la couronne royale et des vêtements sacerdotaux, est imposante. La main droite haut levée donne la bénédiction. La main gauche tient l'*Évangile* appuyé sur le genou; le livre fermé est orné d'un crucifix sur la couverture. On remarque la richesse du *polystavrion* décoré sur le devant par une rangée de chérubins aux ailes rouges et celle de l'*épigonation* portant l'image du Christ Emmanuel dans un médaillon doré. L'*épitrachilion* est de soie rouge, brodé d'or. Le Christ ($\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$. Ο ΩΝ) est figuré sous un arc au décor rococo, dont les lobes sont formés par des volutes. Dans les angles et à échelle réduite, les archanges Michel (Ο ΑΡΧ⟨ΑΓΓΕΛΟC⟩ ΜΙΧΑΗΛ) et Gabriel (Ο ΑΡΧ⟨ΑΓΓΕΛΟC⟩ ΓΑΒΡΙΗΛ). Le travail est soigné, exécuté avec minutie malgré le format monumental du panneau.

La pièce devait figurer comme icône royale à droite des portes d'une iconostase de grandeur inhabituelle, dans une église très élancée.





21
IMAGE SYMBOLIQUE DE L'EUCHARISTIE

École crétoise
XVIIIe siècle
81 × 57 cm

Le Christ (ΙϹ. ΧϹ. Ο ωΝ) est assis dans les nuées, entouré des symboles des évangélistes. Il forme une *Déisis* avec la Vierge (ΜΗΡ ΘΥ) et saint Jean le Précurseur (Ο ΑΓ(ΙΟϹ) ΙΩ(ΑΝΝΗϹ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟϹ)) que l'on voit debout, les mains croisées sur leur poitrine. Le torse de Jésus est découvert; ses pieds sont posés sur le globe terrestre soutenu par deux anges. Le livre des *Évangiles* qu'il tient de la main gauche est soutenu par un ange, le symbole de Matthieu (l'inscription sur le livre est en grande partie effacée). Sa main droite tient ouvertes les lèvres de la plaie sur son flanc pour laisser jaillir le sang; celui-ci est recueilli dans un calice par l'un des anges portant le globe; le deuxième ange porte le pain eucharistique. Dans la partie supérieure, sur le fond or, deux groupes d'anges portent les instruments de la Passion; à gauche, la croix avec l'inscription (ΙΝΒΙ), l'échelle et la lance; à droite, la colonne de la flagellation, les clous et l'éponge.

La représentation, d'une grande richesse symbolique, s'inspire d'une composition probablement créée au XVIe siècle par Michel Damaskinos: une icône du peintre crétois se trouvant à Corfou est en effet le plus ancien exemple connu à ce jour (Vocotopoulos, 1990, pp. 59-61, N° 39, fig. 40). Le sujet fut très répandu au XVIIe et au XVIIIe siècle, reproduit notamment par les peintres travaillant dans les îles ioniennes (*idem*, pp. 60-61). En dehors d'une icône conservée au Musée Benaki et jadis attribuée à Emmanuel Tzanès (Xyngopoulos, 1936, pp. 42-42, fig. 21, et Vocotopoulos, 1990, p. 60), signalons l'icône de la collection Loverdos au Musée Byzantin d'Athènes: elle a été peinte en 1709 par Andréas Karandinos de Céphalonie dont le style trouve un écho sur l'icône de la présente collection.



22

SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE

Moine Ioannikios
Chypre?
Fin XVIIe siècle
53 × 40 cm

Sainte Catherine, la princesse érudite, martyre d'Alexandrie se présente assise de face en contre-poste, sur un trône. Elle porte le costume impérial, robe rouge cinabre avec le *loros* doré, et un manteau d'hermine décoré de deux aigles, dont on voit les ailes brodées de fil d'or. De sa gauche elle tient les insignes de son martyre, la roue cloutée, la croix et une palme. À côté du trône sur un pupitre on voit les attributs qui témoignent de sa culture – livres, sphère céleste –, alors qu'une longue inscription reproduit les strophes d'un hymne: (ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΙ ΣΟΦΗ ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΕΚ ΑΕ ΞΙΦΟΥΣ ΚΑΙ ΜΑΡΤΥΣ Ω ΚΑΛΑ ΤΡΙΑ). On voit la signa-ture du peintre Ioannikios le moine, sur le rouleau qui se déplie verticalement sur l'estrade: (ΧΕΙΡ ΙΩΑΝΝΗΚΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ).

Le dessin solide du peintre reproduit un modèle, qui connaît une grande diffusion chez les peintres crétois du XVIIe siècle, en ajoutant deux anges qui posent la couronne sur la tête de la sainte. Parmi les exemples les plus célèbres sont les icônes de Jérémias Palladas (icônes au monastère de Sainte-Catherine au Sinaï, 1612 et à Héraklion, Crète), de Victor (icônes au Musée Byzantin d'Athènes et à Vicenza) et de Sylvestros Théocharis (île de Patmos), alors que la création du modèle serait probablement due au grand peintre du XVIe siècle, Michel Damaskinos (voir Chatzidakis, 1962, 113; Chatzidakis, 1977, 122–123, Nano Chatzidakis, 1993, 178–179, 182–183).

Les traits caractéristiques de l'art de cette icône diffèrent cependant de ceux des icônes crétoises. L'harmonie des analogies du corps n'est pas respectée, les traits du visage plus saillants, avec de larges surfaces d'ombre sur les joues et autour des yeux, trahissent la main d'un peintre qui transcrit le modèle crétois d'un langage spontané et vif, portant des traits d'un provincialisme local. On pourrait trouver des icônes d'un style similaire dans l'œuvre du peintre Ioannikios de Chypre, daté des années 1676–1713. C'est un parmi les huit peintres répertoriés du même nom par M. Chatzidakis (1987, 339–341, N° 4, p. 340) dont l'icône de sainte Parascève, de 1678 (Talbot-Rice, 1937, N° 133, pl. 45), présente des analogies du dessin sommaire et du rendu mal équilibré de la figure humaine.

La richesse des matériaux utilisés, l'or en abondance sur le fond et la décoration des vêtements et des meubles, le coloris éclatant, le rouge de la robe de la sainte, le rose des vêtements et des ailes des petits anges volants, confèrent à notre icône l'aspect d'une œuvre de qualité, produite par un peintre qui domine ses moyens d'expression.



23

SAINT SYMÉON STYLITE L'ANCIEN

Grèce continentale
Fin du XIVe siècle
33,7 × 29 cm

Rare représentation de la plus éminente figure du stylitisme; les images montrant Syméon l'Ancien de face jusqu'à la naissance des épaules, la tête recouverte d'un *kamelavkion* (voir Alpatov, 1982, p. 300), sont en effet bien moins répandues que celles montrant le saint debout sur la colonne où il vécut plus de trente-sept ans en se livrant à de sévères pénitences (voir N°s 60 et 69). Visage à la typologie particulière où les pommettes sont larges et hautes, les yeux rapprochés, le nez étroit et proéminent. La vigueur du traitement technique, l'harmonie austère de la palette contribuent à assurer une grande présence à l'effigie. Le peintre a réussi à traduire ici l'essentiel de «cette âme candide et énergique que le détachement absolu éleva si haut» (Delehaye, 1923, p. CXC). A comparer pour le style avec une icône de *Saint Nicolas* (1388-1399) se trouvant aux Météores, au couvent de la Transfiguration (Chatzidakis, 1990, fig. 6).

Le nom du saint (Ο ΑΓΙΟC CΥΜΕΟΝ) est en capitales rouges de même que l'inscription rédigée au bas de l'image, couvrant exactement la largeur des épaules. Il s'agit plus précisément d'un distique: ΛΙΠΩΝ CΥΜΕΩΝ ΤΗΝ ΕΠΙ CΤΥΛΟΥ ΒΑCΙΝ / ΤΗΝ ΕΓΓΥC ΕΥΡΕ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΛΟΓΟΥ CΤΑCΙΝ («Syméon, en quittant sa base sur la colonne, trouva tout près de lui le pilier du Logos divin»). Ces vers précèdent la lecture de la *Vie de saint Syméon* dans le *Ménée du mois de septembre* (premier jour, aux matines).


Ο ΑΓΙΟΣ
ΣΥΜΕΩΝ

24

COMBAT DE SAINT GEORGES

Grèce du Nord
Fin du XVe siècle
23 × 17 cm

Tandis que sur les icônes bilatérales N°s 5-8 la représentation du *Combat de saint Georges* revêtait un caractère symbolique, c'est l'aspect narratif qui l'emporte ici, avec l'adoption d'un type iconographique plus complexe mettant en scène divers personnages.

L'exploit se déroule en présence d'une jeune fille couronnée et richement vêtue que l'on voit à droite, debout sur un promontoire rocheux. C'est la princesse que saint Georges délivra de la mort en tuant le dragon qui, d'après une tradition hagiographique, terrorisait la ville de Lasias en Cappadoce. D'après une autre tradition médiévale, la victoire contre le dragon aurait eu lieu dans la ville même de Beyrouth (voir N° 99).

Si les représentations les plus anciennes de saint Georges à cheval, terrassant le dragon, remontent au début du Xe siècle, les variantes avec la princesse et parfois avec d'autres spectateurs (voir N°s 47, 73, 91, 99) semblent avoir déjà existé au XIIe siècle (Talbot Rice, 1950, p. 384). Ce n'est que plus tard, à partir du XIVe-XVe siècle, qu'un nouveau personnage fait son entrée dans la composition, un jeune homme assis derrière saint Georges sur la croupe du cheval (*idem*, p. 384). Ce personnage dont on ne voit plus que la tête sur notre icône, n'est pas lié à la légende du combat. Il renvoie à un miracle accompli *post mortem* par saint Georges, d'après lequel «un jeune esclave grec pris par les pirates dans l'île de Lesbos et amené en Algérie, était en train de soigner son seigneur en lui versant à boire. A un moment donné, le jeune homme se rappelle que c'est sa fête, la Saint-Georges, et il invoque l'aide du saint qui, descendu, le prend sur son cheval et le ramène immédiatement à sa mère, à Lesbos» (Chatzidakis, 1969, pp. 228-229). Sur toutes les compositions où il figure, l'esclave grec tient en main une aiguière (voir N°s 47, 48, 73, 86, 91, 96, 99). Le motif n'est plus visible sur notre icône, l'or et les couleurs étant tombés en maints endroits sur la partie supérieure.

La pièce est toujours belle malgré les dégâts mentionnés. Le cheval a peut-être été traité de manière plutôt rude mais les visages, soigneusement exécutés, sont interprétés avec finesse et sensibilité. Ils permettent de reconnaître les caractéristiques du style pratiqué au nord de la Grèce vers la fin du XVe siècle.



25

SAINT DOMÉTIOS LE PERSE

Grèce du Nord (?)
XVIe siècle
32,2 × 26,5 cm

Le saint est représenté jusqu'à la taille à l'aide d'une technique vigoureuse qui n'est pas sans rappeler celle de la fresque. Il porte un costume particulier, robe marron à manches longues, cape vert foncé attachée à la base du cou. Il tient de la main droite la boîte à médicaments et la spatule, attributs caractéristiques du guérisseur, et porte de la gauche un rouleau déployé sur lequel on lit: ωCΠΕΡ Ο ΚΗΠΟΥΡΟC ΜΗ ΕΠΕΡΟΝΤΑ ΒΟΤΑΝΑ ΑΠΟΠΝΙΓΙ («De même que le jardinier arrache les mauvaises herbes…»).

Saint Dométios (Ο ΑΓΙΟC ΔΟΜΕΤΙΟC), ermite et martyr, lapidé sur l'ordre de l'empereur Julien l'Apostat (361-363), était originaire de Perse, et c'est à Nissibé qu'il reçut le baptême et entra dans les ordres. Persécuté par les moines de son monastère, il s'enfuit à Théodosiopolis (Erzeroum), d'abord dans le monastère des Saints-Serge-et-Bacchus, par la suite dans une montagne où il trouva la mort, ordonnée par l'empereur. Il est donc un saint du Proche-Orient. Le peintre s'est plu à le représenter dans son hypostase de guérisseur, évoquée dans son office: «Tu as guéri les impuissances des animaux et les maladies des hommes» (*Ménée du mois d'août*, septième jour, aux vêpres).

26

RAMEAUX

Attribuée à Georges et Frangos Kontaris
Art grec
Deuxième moitié du XVIe siècle
28,3 × 22,5 cm

Le Christ assis de côté sur un ânon blanc est tourné vers la gauche, vers les apôtres qui le suivent, Pierre en avant. Des rochers escarpés se dressent derrière les personnages, évoquant le Mont des Oliviers. Leur masse est contrebalancée par la ville de Jérusalem, figurée par divers édifices entourés de murailles; on distingue au centre une large construction surmontée d'une coupole; cet élément traditionnel de la Ville Sainte représente, de manière anachronique, le Dôme du Rocher, la *Qubbat aṣ-Ṣahra* des Arabes – improprement appelée la Mosquée d'Omar – que le calife omeyyade 'Abd al-Mālik fit ériger de 687 à 691 (voir à ce propos Chatzidakis, 1985, pp. 76-77, N° 25 et pl. 23). Les habitants de Jérusalem qui accueillent le Christ sont massés devant les murs de la ville; l'ânon baisse la tête vers un enfant qui fait également partie de ce groupe.

La représentation est très sobre. Elle suit un modèle qui eut la faveur des peintres crétois au XVIe siècle (Chatzidakis, 1974, fig. V. 39) où l'accent est mis sur l'aspect solennel de la scène. Les éléments pittoresques qui, sur d'autres types iconographiques, animent la composition, sont pratiquement absents. Seul un enfant est montré au premier plan ôtant ses vêtements pour les disposer sous les pattes de l'ânon; un deuxième enfant est figuré sur le palmier au centre, en train de couper une branche avec une faucille. Quelques herbes sur la partie inférieure de l'image égaient le paysage.

Le titre sur le fond or est inscrit en capitales rouges: Η ΒΑΙΟΦΩΡΟϹ *(Les Rameaux)*.

Le travail est caractérisé par des couleurs vives et nettes, par le modelé assez dur des visages où les surfaces éclairées sont réduites. La sévérité des traits, le dessin stylisé des rides qui creusent profondément les fronts, la facture du modelé, permettent de reconnaître la manière des frères Georges et Frangos Kontaris de Thèbes. Les deux artistes travaillèrent en 1566 aux peintures murales destinées au narthex du monastère de Barlaam aux Météores (Xyngopoulos, 1957, pl. 29) ainsi qu'à une série d'icônes publiées par Vocotopoulos, 1991, pp. 78-89, pl. 26-40).

27

SAINT NICOLAS

Grèce du Nord
XVIe siècle
28 × 20 cm

Saint Nicolas de face et jusqu'à la taille, le buste très droit. Sa main gauche qui tient le livre fermé des *Évangiles* est recouverte, en signe de profond respect, par le *phélonion* ainsi que par l'extrémité de l'*omophorion*. Sa physionomie répond au type qui a été fixé par la tradition (voir N°s 15, 35, 78, 121) mais le regard est ici particulièrement sévère. L'hiératisme de l'attitude, la gravité du visage sont tempérés par l'élégante précision de l'écriture, par le rouge vif du *phélonion*, par la fine ornementation du livre, par les motifs géométriques et floraux qui se détachent en or, en réserve, sur la large bordure colorée et qui donnent un aspect précieux à l'icône. Le nom du saint rédigé en capitales rouges sur le fond or, est en slavon du sud (С̄ВЕ/Т̄ НИКОЛАЕ), ce qui pourrait être expliqué par l'identité du commanditaire. L'icône a été publiée en 1969 dans *Icônes melkites*, p. 226, N° 95.

28

TOUS LES SAINTS

Mont Athos (?)
XVIIe siècle
70 x 51 cm

C'est à la fête célébrée à Byzance le premier dimanche après la Pentecôte que correspond le sujet de *Tous les Saints*. Elle a été établie, en effet, à «la mémoire de la résurrection du Seigneur et de celle de ses membres déjà couronnés dans les cieux [...], patriarches de l'Ancien Testament, prophètes, rois, contemporains du Christ qui se sont joints à lui et ont suivi son enseignement, prédicateurs, ermites, martyrs, prêtres, hiérarques, bienfaiteurs, rois pieux défenseurs de l'Église, etc.» (Mercenier, 1933, II, 1, p. 27). Le schéma iconographique «traduit en image le texte et le sens de cet office en montrant le Christ dans sa gloire, entouré de tous les saints, classés par catégories, de manière à ce qu'apparaissent leur variété et leur multitude» (Velmans, 1983, p. 17).

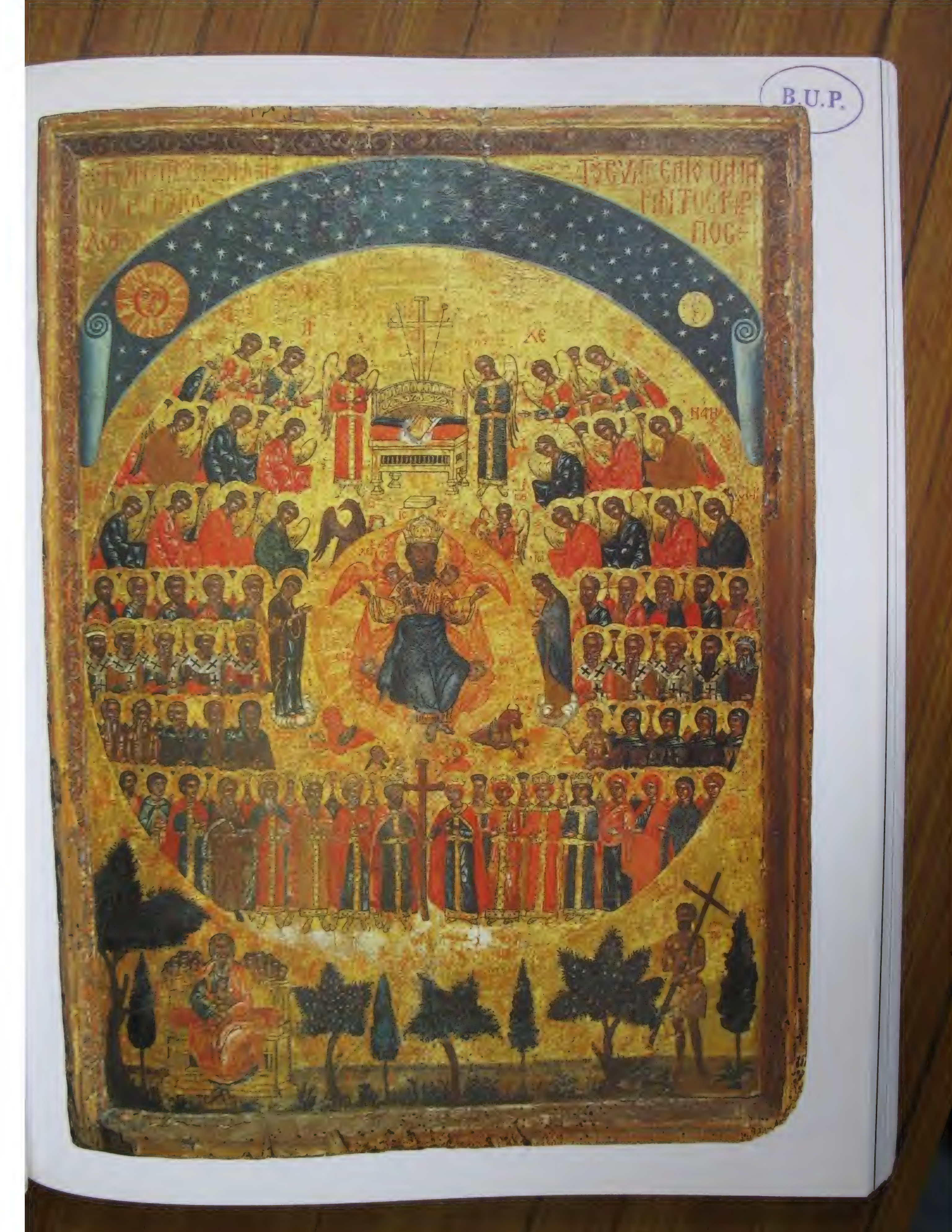
Le sujet devait connaître un large développement durant la période postbyzantine et, sur la plupart des icônes qui le reproduisent, la composition est bâtie sur un schéma en forme de cercle. «La forme ronde est celle de la gloire ou de la lumière qui entoure le Christ et émane de lui. Cette lumière caractérise aussi les saints. En les montrant à l'intérieur d'un cercle, on suggère cet aspect lumineux, sans toutefois le représenter avec autant de netteté et d'insistance qu'on ne le fait pour le Christ qui est entouré d'une gloire qui lui appartient en propre. Cette gloire est supposée rayonner aussi sur les saints» (*idem*, p. 25).

Notre icône, peinte en miniature, avec des couleurs vives exaltées par l'éclat du fond or, demeure fidèle à ce type de composition. Le Christ couronné (IC XC), bénissant des deux mains, est assis au centre dans une gloire, sur un trône formé par des anges de la première hiérarchie – chérubins en haut (ΧΕΡΟΥΒΙΜ), séraphins en bas (CΕΡΑΦΙΜ) et trônes. Il est entouré par les symboles des évangélistes: l'aigle (saint Jean, ΙΩ(ΑΝΝΗC)), l'ange (saint Matthieu, Μ(ΑΤ)Θ(ΑΙΟC)), le lion (saint Marc, ΜΑΡΚ(ΟC)), et le bœuf (saint Luc, ΛΟΥΚΑ(C)); la Vierge et saint Jean le Précurseur (ΙΩ(ΑΝΝΗC)) forment une *Déisis*. Au-dessus du Christ, veillé par les archanges Michel et Gabriel, *Le Trône préparé (Hétimasie)* avec l'*Évangile* fermé et les instruments de la Passion – la croix, la lance et l'éponge. C'est le symbole du Jugement dernier, annoncé dans le *Psaume* 9, 8: «Yahvé siège pour toujours, il affermit pour le jugement son trône.»

De part et d'autre du Christ et de l'*Hétimasie*, des anges et des saints groupés en catégories et en rangs serrés à l'intérieur du cercle. Les trois premières rangées sont occupées, à gauche et à droite, par des anges en adoration. Ils appartiennent aux deuxième et troisième des hiérarchies décrites par saint Denys l'Aréopagite (*La Hiérarchie céleste*, VII-X); de haut en bas, les principautés (ΑΡΧΕ), les puissances (ΔΗΝΑΜΕΙC) et les pouvoirs (ΕΚCΟΥCΙΑΙ).

La quatrième rangée est celle des apôtres: de gauche à droite, Jacques (ΙΑΚΩΒ(ΟC)), Simon (CΗΜ(ΩΝ)), Luc (ΛΟΥΚ(ΑC)), Thomas (ΘΟΜ(ΑC)), Matthieu (Μ(ΑΤ)Θ(ΑΙΟC)), Pierre (ΠΕΤΡΟC), Paul (ΠΑΥΛΟC), Jean (ΙΩ(ΑΝΝΗC)), Philippe (ΦΙΛΙΠ(ΠΟC)), André (ΑΝΔΡΕΑC), Marc ((ΜΑΡ)ΚΟC), Barthélemy (ΒΑΡΘΟΛ(ΟΜΑΙΟC)).

Sur la cinquième rangée, on voit à gauche cinq saints portant l'*omophorion* et la couronne (archevêques et docteurs de l'Église): Cyrille (ΚΥΡΙ(ΛΛΟC)), Grégoire (ΓΡΕΓΟΡΙΟC), Basile (ΒΑCΙΛΙΟC), Jean Chrysostome (ΙΩ(ΑΝΝΗC) ΧΡΙ(CΟCΤΟΜΟC)) et Jacques (ΙΑΚΩΒ(ΟC) - visage repeint et inscription apparemment fantaisiste); à droite, les saints évêques Nicolas (ΝΙΚΟΛ(ΑΟC)), Grégoire Palamas de Thessalonique (ΓΡ(ΗΓΟΡΙΟC) ΘΕ(CCΑΛΟΝΙΚΗC)), Spyridon (CΠΥ(ΡΙ)ΔΩΝ) et, à la fin, reconnaissable d'après l'*Herménie*, saint Jean Damascène. Plus bas et à gauche, les ermites et les moines dont seuls les trois premiers sont identifiables: Macaire



(ΜΑΚΑΡΙΟC), Onuphre (ΟΝΥΦΡΙΟC) et Sabbas (CΑΒΒΑC); à droite, conduites par Marie l'Égyptienne (ΜΑΡΙΑ), les saintes femmes Théodora d'Alexandrie (ΘΕΟΔΩΡΑ), Euphrosyne (ΕΥΦΡΟCΥΝΗ), Euphémie (ΕΥΦΙΜΙΑ) et Pélagie (ΠΕΛΑΓΙΑ). La dernière rangée réunit autour de saint Constantin et de sainte Hélène, dessinés en pied, les saints militaires Théodore (ΘΕΟΔΩΡΟC), Demètre (ΔΙΜΙΤΡΙΟC), Georges (ΓΕΩΡΓΙΟC) et Ménas (ΜΗΝΑC), les rois prophètes David et Salomon (Η ΒΑCΙΛΕΙC ΚΑΙ Η ΠΡΟΦΗΤΗC), trois impératrices, Irène (ΙΡΗΝΗ), Théodora (ΘΕΟΔΩΡΑ), Parascève (ΠΑΡΑCΚΕΒΗ – inscription fautive) et quatre saintes parmi lesquelles Mélanie (ΜΕΛΑΝΙΑ), Macrine (ΜΑΚΡΙΝΑ) et Thècle (ΘΕΚΛ(Α)).

Dans la partie supérieure, le ciel, sous la forme d'un rouleau déployé avec le soleil, la lune et les étoiles peints sur le fond bleu. Dans la partie inférieure, le jardin du Paradis où poussent des plantes et des arbres de formes variées. Le patriarche Abraham (ΑΒΡΑΑΜ) est assis portant un enfant dans ses bras; d'autres enfants – les âmes des justes – se pressent derrière son trône. A droite, le bon larron (Ο ΛΗCΤΗC) portant sa croix. Dans les angles supérieurs le distique: ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΠΑΝΤΩΝ Ο ΘΕΙΟΤΩΤΟC ΧΟΡΟC / ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ Ο ΑΜΑΡΑΝΤΟC ΚΑΡΠΟC («Le très divin chœur de tous les saints (est) le fruit immarcescible de l'Évangile»).

La comparaison avec une icône du même thème, probablement exécutée par le peintre crétois Nicolas Ritzos entre les années 1499 et 1503 (Chatzidakis, 1974, pp. 182-183, pl. XIII, 2) ainsi qu'avec d'autres icônes du XVIIe et du XVIIIe siècle, montre la similitude dans les traits principaux (Velmans, 1983, fig. 6-7; Skrobucha, 1961, pl. XXXI; *Ikonen 13*, fig. 102). Certains éléments rapprochent davantage notre icône d'une pièce publiée dans *East Christian Art*, N° 64, qui provient du nord de la Grèce (1700): sur les deux images, l'*Hétimasie* est placée au-dessus du Christ, et on voit sur la rangée inférieure Constantin et Hélène tenant la Vraie Croix. L'icône de la présente collection se distingue toutefois par le rouleau du ciel qui décrit un arc de cercle; le motif ne se retrouve sur aucune des icônes ci-dessus mentionnées.

29
PENTECÔTE

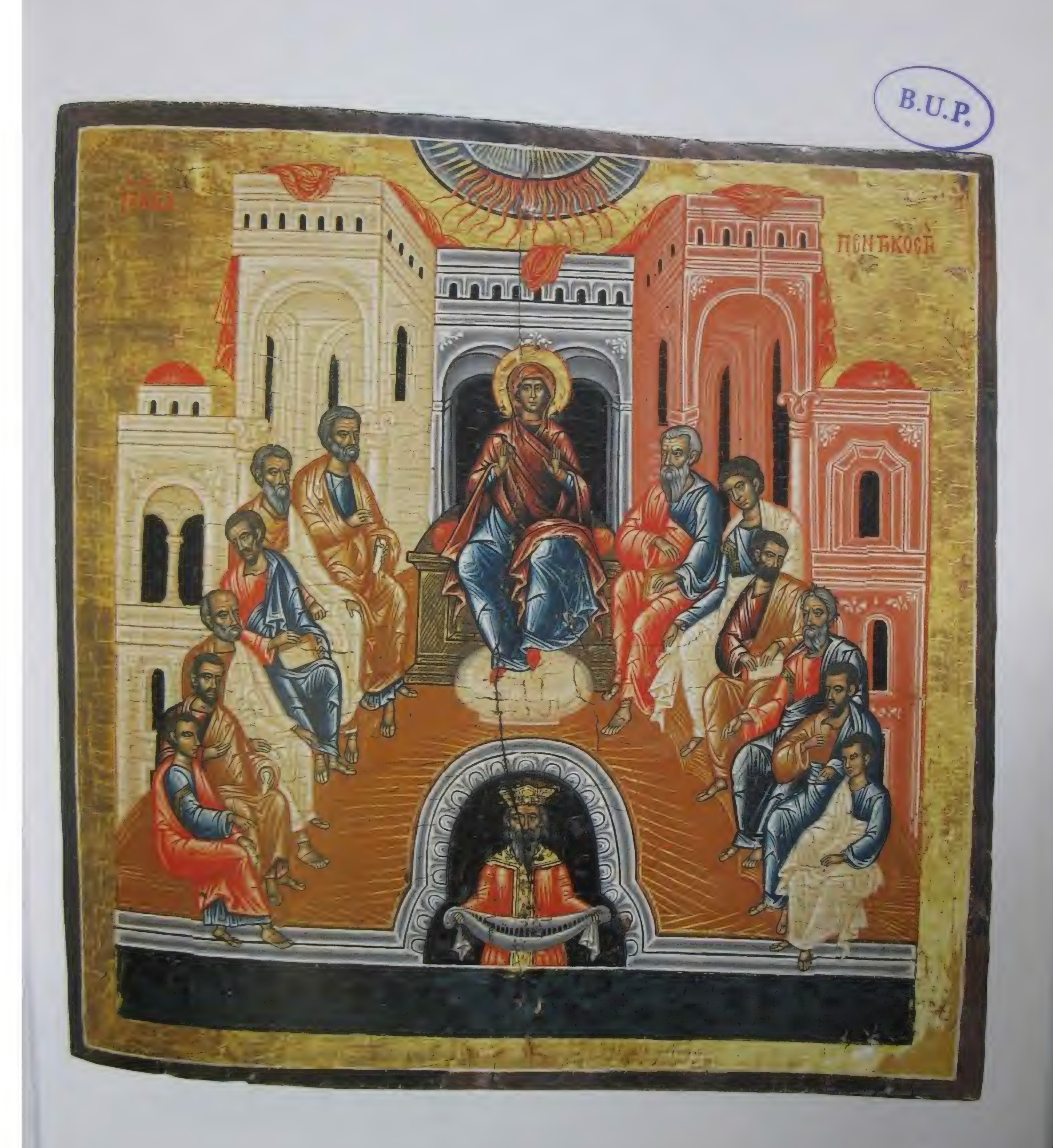
Art grec
XVIIe siècle
42 × 41 cm

La venue du Saint-Esprit avait été annoncée aux apôtres par le Christ avant son Ascension. L'événement eut lieu à Jérusalem dans la maison où se réunissaient pour prier les apôtres, assistés par «quelques femmes dont Marie, la Mère de Jésus et les frères de Jésus» (*Actes* 1, 14).

La représentation montre, en même temps que les apôtres assis sur un banc en hémicycle dans des attitudes diverses, la Vierge sur un trône, au milieu du banc. Elle préside l'assemblée, les mains levées devant la poitrine, paumes en avant, les pieds sur un coussin. Dans le creux du banc, la personnification du Monde, le *Cosmos*, qui apparaît sous les traits habituels d'un vieillard en costume royal; il porte dans un voile, et sous la forme de rouleaux, les Évangiles prêchés par les apôtres dans des langues différentes. Des édifices, évoquant la ville de Jérusalem, s'élèvent très haut sur le fond, laissant toutefois assez de place au Saint-Esprit qui descend sous la forme de «langues de feu» (*Actes* 2, 2-4) et au titre: Η ΑΓΙΑ ΠΕΝΤΗΚΟCΤΗ *(La Sainte Pentecôte)*.

La composition est bien équilibrée et l'exécution est très soignée, que ce soit dans le rendu des vêtements ou sur le modelé des visages. La palette est composée de couleurs claires où le blanc occupe une place importante, soutenu par le bleu vif et, dans une moindre mesure, par le rouge. L'ensemble est réchauffé par la couleur ocre du banc en bois.

La Pentecôte occupe une place centrale dans la doctrine chrétienne car elle marque le commencement du règne du Saint-Esprit, troisième hypostase de la Trinité: le Christ annonce sa venue comme le Paraclet (Consolateur, Défenseur, Intercesseur), Esprit de Vérité qui enseignera au monde toute chose et le fera accéder à la vérité tout entière (*Jean* 14, 16-26; 16, 7-14). La doctrine, la foi et la vie liturgique sont conçues en fonction de la Pentecôte.



30

CHRIST TRÔNANT

Grèce centrale ou Grèce du Nord
XVIIe siècle
19 × 10 cm

Panneau central d'un triptyque de petites dimensions dont la partie supérieure a la forme d'un arc en plein cintre. Un cadre sculpté en torsade, constitué d'un arc et de deux colonnettes réunies par une base, entoure l'image du Christ trônant. La représentation s'inspire d'un modèle crétois traditionnel. Le Christ (IC XC. O ΩN) est assis sur un trône en bois à dossier pointu, muni de bras. Il donne la bénédiction et tient un *Évangile* fermé appuyé sur le genou. Ses pieds sont posés sur un tabouret en bois hachuré d'or comme le siège. *Himation* vert recouvert de stries d'or. *Chiton* rouge à clavus doré.

Les volets latéraux, qui ont disparu, portaient peut-être les images de la Vierge et de saint Jean le Précurseur formant avec le Christ une *Déisis*.





31
CHRIST TRÔNANT
Grèce du Nord
XVIIe siècle
44 × 35 cm

Le Christ (ΙC XC. Ο ωΝ), vêtu d'un *chiton* rouge à clavus doré et d'un *himation* vert foncé hachuré d'or, est assis sur un large trône au dossier cintré, les pieds posés sur un coussin rouge. Le siège en bois de couleur ocre est rehaussé de stries d'or et garni de motifs dorés. Les deux coussins cylindriques sont rouges et verts. Le Christ bénit de la main droite. L'*Évangile* qu'il tient de la main gauche est ouvert sur le passage de *Matthieu* 11, 28 (pour le texte grec et la traduction, voir N° 29).

L'icône perpétue dans un style quelque peu rude un prototype crétois dont les éléments principaux ont été fixés au XVe siècle. L'influence indirecte des modèles crétois apparaît non seulement dans le dessin et les ornements du trône, dans l'attitude du Christ, dans la position du livre légèrement incliné vers la droite, mais dans le tracé des draperies et le jeu des hachures qui les éclairent. On peut en contrôler l'exacte répétition dans Chatzidakis, 1985, p. 59, N° 9, pl. 13, et p. 118, N° 70, pl. 51.



32

CHRIST ROI DES ROIS TRÔNANT

École crétoise
XVIIe siècle
39 × 31,5 cm

L'icône a été peinte avec délicatesse, dans une belle harmonie de différents tons de rose et de rouge, relevée de noir, de blanc et d'or. Le Christ (ΙC ΧC) est assis sur un trône de type italien en marbre rose incrusté de noir qui s'appuie sur deux chérubins (voir N° 3; Chatzidakis, 1985, p. 135, N° 96 et pl. 55; *Affreschi e Icone*, p. 94, N° 53). Il donne la bénédiction et tient, appuyé sur sa jambe gauche, l'*Évangile* ouvert sur le texte de *Matthieu* 11, 28: ΔΕΥΤΕ ΠΡΟC ΜΕ ΠΑΝΤΕC ΟΙ ΚΟΠΙΩΝΤΕC ΚΑΙ ΠΕΦΟΡΤΙCΜΕΝΟΙ. ΚΑΓΩ ΑΝΑΠΑΥCΩ Υ(ΜΑC) («Venez à moi, vous tous qui peinez et ployez sous le fardeau et moi je vous soulagerai»). Il porte une couronne aux longues *perpenduliae* constituées de perles et de pierres précieuses et des vêtements sacerdotaux. Des perles ornent le *phélonion*, l'*épigonation* et les brodequins ainsi que les coussins qui garnissent le trône. Dans la partie supérieure du fond or, le titre: Ο ΒΑCΙΛΕ(Υ)C ΤΩΝ ΒΑCΙΛΕΥΟΝΤ(ΩΝ) ΚΑΙ ΜΕΓΑC ΑΡΧΙΕΡΕΥC *(Le Christ Roi des rois et Grand Archevêque)*.



33
SAINT ATHANASE
Grèce du Nord
XVIIe siècle
34 × 27 cm

Le type iconographique offre des variantes par rapport à celui de l'icône N° 16. La main droite est ramenée vers la poitrine, et le modèle du trône suit une tradition crétoise différente: il se situe dans la lignée des sièges en marbre de style italien dont on a déjà vu un exemple sur l'icône N° 32. La palette accuse une prédominance de rose tirant sur le brun qui couvre non seulement le trône et le coussin mais aussi la robe, l'*épitrachilion* et l'*épigonation*. Sur ce fond quasi uniforme se détachent le *polystavrion* à croix dorées et l'*omophorion* blanc à croix noires.

Un rose clair a été utilisé pour la doublure du *phélonion* et pour le piédestal posé sous les pieds du saint. Sur le fond or, le nom du saint: Ο ΑΓΙΟϹ ΑΘΑΝΑϹΙΟϹ. Pour le texte sur le livre des *Évangiles*, voir l'icône N° 36.

34
SAINT ATHANASE
Grèce continentale
XVIIIe siècle
56,7 × 37 cm

L'image du saint apparaît sous un arc sculpté en torsade. L'iconographie est celle habituelle réservée aux prélats assis: saint Athanase (Ο ΑΓΙΟϹ ΑΘΑΝΑϹΙΟϹ) vu de face, bénit de la main droite et tient de la gauche un *Évangile* ouvert sur le passage de *Matthieu* 5,14: ΕΙΠΕΝ Ο ΚΥΡΙΟϹ ΤΟΙϹ ΜΑΘΗΤΑΙϹ ΑΥΤΟΥ· ΥΜΕΙϹ ΕϹΤΕ ΤΟ ΦΩϹ ΤΟΥ ΚΟϹΜΟΥ. ΟΥ ΔΥΝΑΤΑΙ ΠΟΛΙϹ... («Le Seigneur a dit à ses disciples: vous êtes la lumière du monde. Il n'est pas possible à une ville...»).

Les traits du saint sont rendus de manière graphique, et l'icône se caractérise dans l'ensemble par une tendance poussée à la décoration. Exécution minutieuse des ornements peints ou gravés qui agrémentent le cadre, le nimbe, les vêtements et le trône dont la partie inférieure est en marbre et la partie supérieure en bois.



35
SAINT NICOLAS
Démètre Moschos
Chypre (?)
1722
102 × 64.5 cm

Saint Nicolas (Ο ΑΓΙΟC ΝΙΚΟΛΑΟC) assis sur un trône tient le livre des *Évangiles* ouvert sur le passage de *Jean* 10, 1: ΕΙΠΕΝ Ο Κ(ΥΡΙΟ)C ΠΡΟC ΤΟΥC ΕΛΗΛΗΘΟΤΑC ΠΡΟC ΑΥΤΟΝ ΙΟΥΔΑΙΟΥC ΑΜΗΝ. ΑΜΗΝ ΛΕΓΩ ΥΜΙΝ. Ο ΜΗ ΕΙCΕΡΧΟΜΕΝΟC ΔΙΑ ΤΗC ΘΥΡΑC ΕΙC ΤΗΝ ΑΥΛΗΝ ΤΩΝ ΠΡΟΒΑΤΩΝ. ΑΛΛΑ ΑΝΑΒΑΙΝΩΝ ΑΛΛΑΧΟΘΕΝ. ΕΚΕΙΝΟC ΚΛΕΠΤΗC ΕCΤΙΝ ΚΑΙ ΛΗΠΤΗC («Le seigneur dit aux Juifs venus vers lui: "En vérité, en vérité je vous le dis, celui qui n'entre pas par la porte dans la bergerie, mais qui y monte par ailleurs, est un voleur et un brigand"»). En haut, à sa droite et à sa gauche, les figures en miniature du Christ (Ο ΩΝ) et de la Vierge (ΜΗΡ ΘΥ) qui lui présentent les insignes de l'évêque: l'*Évangile* et l'*omophorion*.

L'icône, qui a figuré dans l'exposition du Musée Sursock en 1969, est soignée jusque dans les moindres détails. Son caractère luxueux est accentué par la large bordure qui l'entoure, meublée de rinceaux fleuris. Il s'agit là de l'œuvre d'un habile technicien qui a imité un bon modèle crétois du XVII[e] siècle (Chatzidakis, 1969, p. 230 et N° 106). Sa signature apparaît au bas du panneau, à droite: ΧΕΙΡ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΜΟCΧΟΥ («Main de Démètre Moschos»). De ce peintre qui était probablement chypriote, d'autres œuvres sont connues qui se trouvent à Chypre et à Alexandrie (*ibidem*, p. 230). Ainsi que l'indique l'inscription précédant le nom du peintre, datée de 1722, notre icône a été exécutée aux frais de *mu'allem Sim'ān* (maître Simon), secrétaire et intendant patriarcal: ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗC ΜΑΛΛΕΜ (CΕΜ)ΑΑΝ ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΤΡΟΠΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΟΥ. ΑΨΚΒ. ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ ΙΕ. Une inscription en arabe figurait également sur le panneau, à droite, mais elle est à présent altérée.

Mu'allem Sim'ān, le commanditaire de l'icône, était rattaché selon toutes probabilités au siège du Patriarcat d'Antioche dont le chef spirituel était, à l'époque, Athanase III Dabbās (1720-1724). La pièce offre un bon témoignage sur la qualité et la provenance des icônes importées dans le Patriarcat qui pouvaient servir de modèles aux peintres locaux (voir aussi N[os] 44 et 47). L'île de Chypre était parmi les principaux centres qui fournissaient le Patriarcat d'Antioche en icônes; on peut citer à cet effet les commandes adressées en 1702 au peintre Christodoulos le Chypriote pour l'église Sainte-Barbe de Baalbeck, celles adressées en 1783 au moine Léontios du couvent de Machairas pour l'église Saint-Nicolas de Lattaquieh et, vers 1784, pour l'iconostase, l'ambon et le trône épiscopal de la cathédrale Saint-Georges des Orthodoxes de Beyrouth. Ces liens étaient favorisés par l'origine chypriote de certains prélats – patriarches et évêques – et il y a lieu de rappeler qu'avant son accession à la dignité patriarcale en 1720, Athanase Dabbās avait été nommé, en 1705, archevêque de Chypre.

36

SAINT ATHANASE

Lavrentios du Péloponnèse
Fin du XVIIIe siècle
102 × 64 cm

Même attitude que sur l'icône N° 33 et même texte sur la page gauche de l'*Évangile* ouvert: ΕΙΠΕΝ Ο Κ(ΥΡΙΟ)C: ΕΓω ΕΙΜΙ Η ΘΥΡΑ: ΔΙ'ΕΜΟΥ ΕΑΝ ΤΙC ΕΙCΕΛΘΗ CωΘΗCΕΤΑΙ («Le Seigneur a dit: "Je suis la porte. Qui entrera par moi sera sauvé"» *Jean* 10, 9). Sur la page de droite: ΠΟΡΕΥCΕΘΕ ΑΠ'ΕΜΟΥ ΟΙ ΚΑΤΗΡΑΜΕΝΟΙ ΕΙC ΤΟ ΠΥΡ ΤΟ ΑΙωΝΙΟΝ ΤΟ ΕΙΤΗΜΑC-ΜΕΝΟΝ Τω ΔΙΑΒΟΛΟ Κ(ΑΙ) ΤΟΙC ΑΓΓΕΛΟΙC ΑΥΤΟΥ («Retirez-vous de moi, maudits, allez dans le feu éternel qui a été préparé pour le diable et pour ses anges», *Matthieu* 25, 41).

La carrure quelque peu massive du saint est supportée par le lourd volume du trône en bois pourvu d'un marchepied en marbre; les pieds du siège sont formés de consoles; le large dossier encadré de balustres et de volutes est garni de feuilles qui se détachent en or sur un fond vert. Le style de l'exécution est linéaire, notamment dans le rendu des draperies aux teintes claires. Une ornementation florale gravée au pointillé couvre le nimbe. Sur le fond or et en très grands caractères rouges, le nom du saint: Ο ΑΓΙΟC ΑΘΑΝΑCΙΟC. Sur le sol vert à gauche et en lettres blanches, la signature de l'artiste et la date en partie effacée: ΑΨ[...]. ΧΕΙΡ (ΛΑΥΡ)ΕΝΤΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟ(ΝΑΧΟΥ) ΕΚ ΠΕΛΟΠΟΝ(ΝΗCΟΥ) («17[...]. Main du hiéromoine Lavrentios du Péloponnèse»).

37
VIERGE HODIGITRIA, APÔTRES ET SAINTS

Théodore Emmanuel du Péloponnèse
Art grec
1794
68 × 51 cm

La surface de l'icône est divisée en plusieurs compartiments de tailles différentes. La scène peinte sur le panneau central évoque le *Couronnement de la Vierge*, thème d'inspiration occidentale. La Vierge ($\overline{\text{MHP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$) avec l'Enfant ($\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$, Ο ΩΝ) représentée suivant le type de la *Hodigitria*, est surmontée par la Trinité (Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑC). Le Fils à gauche (Ο ΩΝ) et le Père à droite (Ο ΩΝ) sont assis sur les nuées et tiennent une couronne; au milieu, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, entouré de rayons et de nuages; un faisceau lumineux traversant la couronne descend sur la tête de la Vierge. La Trinité est accompagnée par les symboles des évangélistes: en haut l'aigle et l'ange, en bas le bœuf et le lion.

Autour de la composition centrale, les douze apôtres, figurés deux par deux et en rangs superposés, assistent au couronnement. Tournés vers la Vierge, ils tiennent des livres ou des rouleaux fermés. Sont également représentés onze parmi les plus importants Pères de l'Église (la Tradition), que l'on reconnaît par leurs physionomies conventionnelles – les trois Cappadociens, saint Basile, saint Jean Chrysostome et saint Grégoire de Nazianze, saint Nicolas, saint Spyridon, saint Jean Damascène, saint Athanase, etc. Ils sont vus de face, donnant la bénédiction et portant l'*Évangile* dont ils ont transmis et commenté le message.

Le dernier registre comporte trois scènes. Au centre, saint Constantin et sainte Hélène, debout de chaque côté de la Vraie Croix (l'Église triomphante), sont entourés de deux martyrs d'exception, saint Georges à gauche et saint Démètre à droite (l'Église militante).

Les personnages qui entourent la Vierge et l'Enfant sont disposés sous des arcs lobés à fines colonnettes, peints en blanc, en bleu et en rose; les écoinçons sont garnis de feuilles dorées, les noms des saints sont inscrits en lettres dorées à l'intérieur de médaillons rouges. Des rinceaux fragmentés, constitués de feuilles et de volutes, ornent les bordures.

Le travail est soigné dans la mise en page, dans les détails des visages, dans le rendu des draperies aux reflets chatoyants, et l'ensemble est d'un bel effet décoratif. La signature de l'artiste et la date de l'exécution apparaissent sur la bordure inférieure de l'icône ainsi que le nom du donateur: Δέησις τοῦ δούλου τοῦ θεοῦ 'Ανδρέου 'Ιωάννου ⟨...⟩. Χεὶρ Θεοδώρου 'Εμμανουὴλ τοῦ Πελοποννησίου. ΑΨϞΔ'. («Offrande du serviteur de Dieu André Jean[...]. Main de Théodore Emmanuel du Péloponnèse. 1794»). Notre icône se présente comme la seule œuvre de ce peintre connue jusqu'à présent (Chatzidakis, 1987, pp. 306-307, N° 17, fig. 176).



Au
out
ise
yrs
int

et
nes
ose:
les
s à
aux
tes.

dans
ries
l ef-
e de
eure
ήσεις
Χείρ
υμα'.
[...].
nèse,
seule
ésent
176).

38

NAISSANCE DE LA VIERGE

Grèce du Nord (Épire)
Première moitié du XVIIe siècle
36,5 × 27 cm

Sainte Anne enveloppée dans un *maphorion* rouge cinabre est étendue sur un lit couvert d'un drap vert et bordé d'un rideau pourpre. Elle est penchée vers la scène du bain de l'enfant et suit avec attention les préparatifs qui se déroulent. La sage-femme est assise à droite, tenant sur ses genoux Marie emmaillotée et nimbée; une servante figurée à genoux verse de l'eau dans un bassin. Saint Joachim que l'on voit debout derrière sainte Anne semble surveiller du regard trois servantes qui s'affairent, à gauche, portant des soupières. Une quatrième servante se tient auprès de sainte Anne et l'évente. A l'arrière-plan, deux édifices réunis par un mur et reliés dans la partie supérieure par une étoffe cinabre. Sur le fond or, entre l'étoffe et le mur, le titre: Η ΓΕΝΝΗϹΙϹ ΤΗϹ Θ(ΕΟ)ΤΩΚΟΥ *(La Naissance de la Vierge)*.

La représentation se caractérise par l'exécution linéaire au dessin plutôt sec qui donne une apparence plane à l'image; les couleurs posées en surfaces unies forment de grandes taches vives. Le style est en rapport avec celui des œuvres peintes en Épire au XVIIe siècle (*Icônes suisses*, 1968, N° 70). Pour ce qui est de l'iconographie, qui suit un type diffusé par la peinture crétoise, voir N. Chatzidakis, 1983 b.

39

DORMITION DE LA VIERGE

Grèce du Nord
Début du XVIIIe siècle
55 × 42,5 cm

La Vierge morte est pleurée par une nombreuse assistance composée des apôtres, de deux prélats tenant des livres ouverts et de saintes femmes. On reconnaît à son chevet saint Pierre agitant un encensoir et, à ses pieds, saint Paul. La figure lumineuse du Christ (Ο ΩΝ) apparaît dans l'axe de la composition, sur le fond bleu d'une gloire couronnée par un séraphin aux ailes rouges. Le Christ est encadré par quatre anges; il porte sur ses mains voilées l'âme de la Vierge sous la forme habituelle d'un nouveau-né emmailloté et nimbé. Au-dessus des maisons qui se dressent à l'arrière-plan et sur le fond or, le titre: Η ΚΙΜΗCIC ΤΗC ΘΕΟΤΟΚΟΥ (*La Dormition de la Vierge*).

Les différents moments de la mort et des funérailles de la Vierge sont relatés dans les récits apocryphes, et c'est aux funérailles qu'appartient la violente scène qui se déroule au premier plan, avec l'ange qui tranche les mains d'un personnage accroupi, coiffé d'un haut bonnet cylindrique. Il s'agit du châtiment de l'impie Jéphonias qui avait tenté de renverser le corps de la Vierge au moment où le convoi funèbre se dirigeait vers le cimetière. Sur les icônes N°s 90 et 102 où le thème de la *Dormition* est aussi accompagné de l'épisode de Jéphonias, les mains de l'impie restent attachées au lit mortuaire.

Les couleurs sur notre icône sont contrastées et appliquées en couches plates. Le rouge et le bleu dominent à côté du vert, du beige, du pourpre et du blanc. L'opposition des taches claires et sombres, rouges et bleues, participe de la force expressive de l'ensemble qui reproduit, dans un langage rude mais prenant, un modèle consacré par la tradition.

40

VIERGE À L'ENFANT

Grèce du Nord

XVII[e] siècle

73 × 53 cm

La Vierge ($\overline{\text{MHP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$), figurée jusqu'à la taille, penche la tête vers l'Enfant assis sur son bras gauche. Sa tunique bleue galonnée d'or à la base du cou est recouverte par le *maphorion* pourpre, froncé sur les épaules par de multiples petits plis. Jésus ($\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$) porte le nimbe crucifère. Il est représenté de trois quarts, donnant la bénédiction et tenant un rouleau fermé de la main gauche. Un *orarion* enserre son buste, au-dessus du *chiton* blanc parsemé de fleurettes rouges et bleues; l'*himation* est de couleur pourpre, rehaussé de hachures d'or. Les figures robustes, modelées par un pinceau large et hardi, se détachent sur un fond bleu. Les nimbes dorés sont délimités par des points blancs.

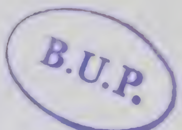

ΜΡ
ΘΥ
ΙC ΧC

41
SAINT JEAN LE PRÉCURSEUR
Thrace (?)
Première moitié du XVIIe siècle
100 × 58 cm

L'icône, peinte dans un style «anti classique» (voir plus haut M. Chatzidakis, p. 35), demeure belle et impressionnante malgré son état peu satisfaisant de conservation. On ne manque pas d'être frappé par la vigueur de l'exécution comme par le visage émacié du saint dont le regard chargé de tristesse exprime la conscience de son ministère et de sa fin.

Saint Jean le Précurseur (Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟϹ) est figuré de face et à mi-corps. Il porte des ailes, symboles de sa condition angélique («Voici, j'envoie mon messager [...]. Subitement il entrera dans son Temple le maître que vous cherchez, l'ange de l'alliance que vous désirez; le voici qui vient», *Malachie* 3, 1). Il est vêtu d'un *himation* brun et d'une tunique bleue en poils de chameau, la mélote. Sur le rouleau déployé qu'il tient de la main gauche, on lit l'inscription: ΜΕΤΑΝΟΥΤΕ ΗΓΓΙ(ΚΕΝ ΓΑΡ) («Repentez-vous car il est proche...», *Matthieu* 3, 2).

La pièce devait être placée sur la première rangée d'une iconostase dans une église qui était probablement dédiée à saint Jean le Précurseur. Les grandes dimensions du panneau plaident en ce sens, de même que le soin et la richesse apportés à son élaboration. Le nom du saint se détache en relief sur le fond or. Le décor du nimbe, constitué de motifs floraux et de points sur la lisière, est en relief polychromé. La large bordure sculptée est garnie d'étoiles peintes en noir, et l'on remarque la grande initiale rouge par laquelle débute l'inscription sur le rouleau. Voir aussi Chatzidakis, 1969, p. 231; *Icônes melkites*, p. 236, N° 98 et ill.


B.U.P.

42

SIX SAINTS

Thrace
Vers 1600
48,5 × 37 cm

Les personnages sont représentés sur deux registres sous des arcs sculptés, séparés par des colonnes. En haut, de gauche à droite, les trois grands docteurs de l'Église - saint Basile (Ο ΑΓΙΟC ΒΑCΙΛΙΟC), saint Jean Chrysostome (Ο ΑΓΙΟC ΙΩ(ΑΝΝΗC Ο (ΧΡΥ)CO-CΤΟΜΟC) et saint Grégoire de Nazianze (Ο ΑΓΙΟC ΓΡΗΓΟΡΙΟC); en bas, trois hiérarques tout aussi célèbres – saint Grégoire Palamas (Ο ΑΓΙΟC (ΓΡΗ)ΓΟΡΙΟC Ο ΠΑΛΑΜΑC), archevêque de Thessalonique et grand doctrinaire de l'Hésychasme, saint Nicolas (Ο ΑΓΙΟC ΝΙΚΟΛΑΟC) et saint Spyridon (Ο (Α)ΓΙΟC CΠΥΡΙΔΩΝ), les deux derniers défenseurs du dogme de la Foi au premier concile œcuménique de Nicée.

Ils portent les costumes sacerdotaux habituels et le livre fermé des *Évangiles*. Tous bénissent de leur main droite. Les schémas se répètent ainsi que les fonds or, vert et rouge, uniformément hachurés sur les parties inférieures.

L'ensemble suggère l'origine monastique de l'icône, qui, par le travail du bois, finement exécuté, relève de l'art de la Grèce continentale et plus précisément de la Thrace.

Sur le verso de l'icône, la croix apotropaïque avec les inscriptions: $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ ΝΗΚΑ («Jésus-Christ triomphe») entre les bras de la croix. De chaque coté de la croix, sur deux colonnes, on voit neuf groupes de deux lettres, à savoir: Φ - Χ, Φ - Π, Χ - Χ, Χ - Χ, Τ - Κ, Π - Γ, Μ - Cι, Τ - Τ, Δ - Φ. Ce sont les initiales des mots destinés à rappeler aux fidèles certaines formules liturgiques ou pieuses, comme par exemple: Φ(ΩC) Χ(ΡΙCΤΟΥ) Φ(ΑΙΝΕΙ) Π(ΑCΙ) («Tous sont éclairés par la lumière du Christ»); Χ(ΡΙCΤΟC) Χ(ΡΙCΤΙΑΝΟΙC) Χ(ΑΡΙΝ) Χ(ΑΡΙΖΕΤΑΙ) («Le Christ offre la grâce aux chrétiens»). Les dernières quatre initiales signifient: Τ(ΟΥΤΟΝ) Τ(ΙΜΙΟΝ) Δ(ΑΙΜΟΝΕC) Φ(ΡΙΤΟΥCΙΝ) («Les démons sont effrayés par ce signe»).



43
CINQ SAINTS
Mont Athos
XVIII[e] siècle
26 × 32 cm

Les cinq saints, dont le choix a été probablement dicté par le commanditaire, sont représentés debout et de face. On voit de gauche à droite, serrés les uns contre les autres: saint Nicolas (Ο ΑΓΙΟϹ ΝΙΚΟΛΑΟϹ), saint Georges (Ο ΑΓΙΟϹ ΓΕωΡΓΙΟϹ), saint Denis l'Aréopagite (Ο ΑΓΙΟϹ ΔΙΟΝΙϹΙΟϹ), saint Démètre (Ο ΑΓΙΟϹ ΔΗΜΗΤΡΙΟϹ) et saint Athanase du Mont Athos, fondateur du monastère de Lavra (Ο ΑΓΙΟϹ ΑΘΑΝΑϹΙΟϹ). Les deux évêques sont vêtus des habits sacerdotaux habituels: ils bénissent de la main droite; de leur main gauche recouverte par le *phélonion* et l'extrémité de l'*omophorion*, ils tiennent un livre fermé. Les deux guerriers portent la croix des martyrs et leur main gauche se lève, paume en avant, dans le geste de la prière; au-dessus de leur robe et du *pallium*, une chlamyde attachée à la base du cou; des chausses dorées complètent leur costume. Saint Athanase porte l'habit monastique; il tient une croix, et présente un *volumen* sur lequel on lit: ἐν καρδία πραοίων ἀναπαύσεται Κ⟨ύριο⟩ς, ταραχόδους δε καρδία τοῦ διαβόλου κάθεδρα («Le Seigneur repose dans le cœur des gens paisibles tandis que le siège du diable se trouve dans les cœurs tourmentés»).

La gamme chromatique est essentiellement composée de rouge cinabre, de vert foncé, de rose et de pourpre. Les couleurs sont rehaussées par les dorures sur les vêtements ainsi que par le vif éclat de l'or appliqué sur le fond.



44

TRIPTYQUE

Grèce du Nord (?)
1682-1691
25,7 × 34,5 cm (ouvert)

Le panneau central est pourvu d'un cadre en relief qui se découpe suivant un arc polylobé. Il abrite saint Constantin et sainte Hélène que l'on voit en costume impérial tenant la Vraie Croix. Saint Constantin est coiffé de la couronne semi-sphérique incrustée de pierreries, tandis que sainte Hélène porte une couronne à trois pointes. Le *loros* orné de perles et de pierres précieuses, dont une extrémité est rejetée sur le bras de saint Constantin, apparaît au-dessus des longues tuniques bleu-vert, garnies de bandes d'or. Une chlamyde, rouge pour saint Constantin, rose pour sainte Hélène, complète le costume. Le volet gauche montre sainte Catherine tenant la palme des martyrs; sa couronne d'or et ses habits – tunique rose à bandes dorées, *loros*, chlamyde bleue brodée d'or – indiquent son origine royale. Un jeune saint imberbe, peut-être saint Jean le Théologien, est représenté sur le volet droit; il donne la bénédiction et tient un rouleau fermé; *chiton* beige; *himation* rouge.

Les volets fermés laissent apparaître une croix sur deux gradins fleuris et les abréviations: $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ NIKA («Jésus-Christ triomphe»). Sur le revers du panneau central, une longue inscription en arabe:
ان جماعة المستقيمين الراى الذين [...] الى مشهد الجهاد و
حامو عن الدين القويم اعني اصحاب رأى المجمع السابع
حدوا حدا لا يقا قايلين كلمن [...] لا يقونة ربنا ايسوع
المسيح و لتمثال والدته الطاهرة و لتماثيل جميع القديسين
يكون مفرو [...] من الثالوث المقدس فالواجب على كل من
فليكن بالديانة الارثوذكسية ان يتخذ ايقونة المسيح [...] و
[...] ويسجوهم على [...] فلذلك عملت هذه الايقونة المقدسة
برسم الاخت المباركة الورعة ايريني الراهبة العاتق الريسة
[...] يوميئذ في الدير المقدس دير السيدة المعروف [...] وهي
ملكها و تحت تصرفها. حرر ذلك و [...] في اوايل شهر آ
[...] سيدنا ايسوع المسيح («Les défenseurs de l'Orthodoxie qui [ont participé] à la guerre sainte [c-à-d. à la querelle des images] et ont pris la défense de la vraie croyance, je veux dire ceux du septième concile, ont défini le dogme en disant: «Quiconque [s'attaquera] à l'icône de Notre Seigneur Jésus-Christ et à l'image de sa très pure Mère et aux images de tous les saints serait [un ennemi] de la Sainte Trinité. Le devoir de celui qui a embrassé la religion orthodoxe est de prendre l'icône du Christ [...] et [de sa Mère Immaculée, etc.], de les exposer sur [...].» C'est pour cela que j'ai fait [faire] cette icône sainte pour la pieuse et bénie sœur Irène al-'Āteq, la religieuse, supérieure en ce moment du saint couvent, le couvent de Notre-Dame connu [...]. Et elle lui appartient et elle est à sa disposition. Rédigé et [...] le premier du mois d'août [...] de Notre Seigneur Jésus-Christ».)

Si la partie peinte, traitée non sans vigueur, laisse envisager l'hypothèse d'un travail réalisé au XVII[e] siècle au nord de la Grèce, l'inscription arabe nous dirige quant à elle vers les cercles des chrétiens arabes de rite byzantin – les melkites – et permet de retracer l'histoire du triptyque en serrant de plus près la date de son exécution. Ainsi qu'il est mentionné sur la dédicace, la pièce a été commandée pour la religieuse Irène, supérieure du couvent Notre-Dame. Le nom du monastère est aujourd'hui illisible, mais on peut affirmer qu'il s'agit là du couvent grec-orthodoxe de Notre-Dame de Ṣaïdnāya en Syrie, le fameux «Notre-Dame de Sardenaye» des *Chroniques des Croisades*, qui fut un haut lieu de pèlerinage pour l'icône miraculeuse de la Vierge qui y était conservée. Notre-Dame de Ṣaïdnāya, dont la fondation a été attribuée par certains à l'empereur Justinien, fut dès le départ un couvent de femmes (Nasrallah, 1971, pp.73-74). Dans la liste des Supérieures de Ṣaïdnāya, on trouve, vers la fin du XVII[e] siècle, le nom de la religieuse Irène, fille de Kandalaft, d'origine alépine, qui dirigea le couvent entre les années 1682 et 1691 (Zayāt, 1932, p. 157). La reconstitution est d'autant plus intéressante qu'elle donne l'occasion de cerner l'origine des



icônes grecques qui pénétraient dans le Patriarcat d'Antioche.

L'inscription est importante aussi pour l'histoire de la théologie des icônes. Si dans les autres zones de l'Orthodoxie point n'était besoin au XVII[e] siècle d'invoquer sur une image les fondements canoniques de sa vénération, voilà qu'on en voit l'opportunité dans le Proche-Orient, et cela à l'époque même où Makārios Za'īm, patriarche d'Antioche, traduisait en arabe les décisions du VII[e] Concile œcuménique (Nasrallah, 1979-1981, IV, 1, p. 92). La source de notre texte devrait avoir cette provenance. Il s'agit de l'*oros* (décision) prise par les pères dudit concile, le 13 octobre 787, dans sa septième session, rédigée apparemment par saint Tarasios, patriarche de Constantinople (784-806) et dont voici la teneur: «Les représentations de la croix et des saintes images, qu'elles soient peintes, sculptées, ou de quelque matière que ce soit, doivent être placées sur les vases, les habits, les murs, les maisons et les chemins; par ces images, nous entendons celles de Jésus-Christ, de sa Mère Immaculée, des saints anges et de tous les saints personnages» (Hefele et Leclercq, 1907-1931, III, 2, pp. 772-773).

45

TRIPTYQUE

Art grec
XVIIe-XVIIIe siècle
40 × 56,5 cm (ouvert)

Le triptyque, aux volets peints sur les deux côtés, porte cinq scènes correspondant à cinq grandes fêtes de l'Église. L'ensemble, que rehausse une polychromie très vive, est accompagné d'un riche décor sculpté. Le couronnement du panneau central évoque la partie supérieure d'une iconostase avec, dans le feuillage, la croix, la Vierge et saint Jean. Ce fronton, mis en valeur par une corniche, repose sur un cadre en relief découpé par un arc polylobé et garni de chérubins aux angles. Un arc en plein cintre orné de motifs floraux, deux colonnes dont les fûts ressemblent à des troncs de palmier, entourent la scène de la *Nativité* (Η ΓΕΝΝΗCΙC ΤΟΥ Χ⟨ΡΙCΤΟ⟩Υ). La représentation suit un type occidental, avec la Vierge et saint Joseph agenouillés devant la grotte de part et d'autre de l'Enfant veillé par le bœuf et l'âne; en haut, l'annonce aux bergers.

Les autres scènes sont conformes aux types byzantins traditionnels. Sur la face intérieure du volet droit, le *Baptême* (Η ΒΑΠΤΙCΗC ΤΟΥ Χ⟨ΡΙCΤΟ⟩Υ). Le Christ vêtu d'un pagne est debout au milieu du Jourdain, légèrement penché vers saint Jean-Baptiste. Le Précurseur impose sa main droite sur la tête du Christ et tient une croix de la main gauche. Sur la rive opposée, deux anges. Au-dessus du Christ, descendant d'un segment de ciel, le Saint-Esprit en colombe. Une large bordure couverte de rinceaux en relief rehausse la scène en suivant sans interruption les contours du support. Sur la face intérieure du volet gauche, la *Transfiguration* (Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩCΙC). Le Christ apparaît sur une cime élevée, dans une mandorle et un losange aux côtés allongés vers le bas. Sur les autres cimes, Élie et Moïse portant les Tables de la Loi. Plus bas, les apôtres Pierre, Jean et Jacques qui furent les témoins de la Transfiguration; leurs attitudes agitées s'opposent, suivant l'usage, au calme et à la solennité de la partie supérieure.

À l'extérieur, derrière l'image du *Baptême*, l'*Annonciation* (Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙCΜΟC). Un feston souligne les bords de l'arc polylobé et deux colonnes aux fûts torsadés encadrent la scène. L'ange vient par la gauche et tend la main droite dans le geste de la bénédiction. La Vierge est debout sur un marchepied devant un siège sans dossier garni de coussins; elle incline la tête et sa main droite exprime l'humilité. Le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe descend vers elle. Différents édifices barrent le fond. Sur le verso de la Transfiguration, la *Présentation du Christ au Temple* (Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ). Siméon le Juste, sur un marchepied à trois gradins, se penche pour accueillir l'Enfant. La Vierge et saint Joseph, portant une colombe sur ses mains voilées, sont accompagnés de la prophétesse Anne. Entre la Vierge et Siméon, un autel et, au fond, trois ciboriums accolés les uns aux autres.

Le décor sculpté et la peinture sont apparentés à l'art crétois des XVIIe-XVIIIe siècles. L'image de l'*Annonciation* diffère de par sa qualité des autres scènes, ce qui laisse croire que deux peintres ont participé à la réalisation du triptyque.



46
TRIPTYQUE
Grèce du Nord (Mont Athos)
XVII[e] siècle
18,5 × 27 cm (ouvert)

La *Vierge à l'Enfant*, peinte sur le panneau central sous un cadre sculpté en accolade, suit le modèle de la *Hodigitria* avec toutefois une variante par rapport au type classique représenté sur l'icône N° 13.

Les personnages ont en effet une allure moins sévère; la Vierge ($\overline{\text{MHP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$) penche tendrement la tête vers l'Enfant; le Christ ($\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$), figuré de trois quarts, est tourné vers sa mère. Des ex-voto en métal recouvrent les nimbes.

Les volets latéraux portent les images de deux saints martyrs, les saints guerriers Artémios et Georges. De longs habits civils, richement décorés, remplacent ici leur costume militaire, et ils tiennent chacun une croix. Leurs types physiques demeurent fidèles aux indications données par





l'*Herménie*. Saint Artémios (Ο ΑΓΙΟC ΑΡΤΕΜΙΟC) est bien «semblable au Christ» avec son visage ovale, sa courte barbe brune et sa longue chevelure qui retombe sur l'épaule droite. Saint Georges (Ο ΑΓΙΟC ΓΕωΡΓΙΟC) est «jeune et imberbe»; son visage arrondi est encadré par des boucles épaisses.

Par le style de l'exécution, cette œuvre est en étroite connexion avec des icônes du XVII[e] siècle provenant du Mont Athos, généralement peintes par des artistes du nord de la Grèce.

47
TRIPTYQUE
Grèce du Nord
XVIII[e] siècle
49 × 63 cm (ouvert)

L'effet général du triptyque est plein d'attraits. Les nombreuses scènes qui sont représentées sur les trois volets, chargées de détails et d'ornements, s'enlèvent en couleurs vives sur des fonds rutilants.

C'est la Vierge du type *Rose immarcescible* qui est à l'honneur sur le registre supérieur du panneau central. Ce sujet illustre le «canon» de l'hymnographe Joseph qui fait partie de l'*Hymne acathiste*. Il apparaît au XVIII[e] siècle, provenant des régions de l'Asie Mineure. La Vierge couronnée tient un bouton de rose et un épi de blé. L'Enfant, également couronné et vêtu d'une dalmatique, est debout sur un piédestal garni de roses blanches. Il tient un sceptre de la main droite et porte un globe de la main gauche. Les nimbes sont ornés de motifs gravés au pointillé et les vêtements luxueusement décorés ont des reflets chatoyants. Comme sur la plupart des icônes reproduisant ce thème (*Icônes suisses*, N° 134; *Icônes melkites*, N[os] 23 et 33), la Vierge est entourée de quelques-uns des symboles habituels, le vase de fleurs et l'encensoir; elle est de même encadrée par les archanges Michel (M̅) et Gabriel (Γ̅) qui déploient une banderole au-dessus de sa tête et tiennent chacun un rouleau. L'inscription sur la banderole est effacée mais on peut lire sur les rouleaux des vers de l'*Hymne acathiste*; à gauche: ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΥΠΑΡΧΕΙϹ ΒΑϹΙΛΕ(ωϹ) ΚΑΘΕΔΡΑ («Réjouissez-vous, car vous êtes le trône de l'empereur»); à droite: ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΒΑϹΤΑΖΕΙϹ («Réjouissez-vous, car vous portez ⟨celui qui porte tout⟩»). La composition tout entière est adaptée aux contours de l'arc trilobé finement sculpté dans un cadre.

Les registres inférieurs du volet central et des volets latéraux sont réservés à des saints cavaliers. Leur disposition a été étudiée de manière que saint Eustache à gauche et saint Théodore à droite encadrent saint Georges et saint Démètre placés en regard l'un de l'autre. Les quatre saints sont figurés suivant des types répandus de leur iconographie, avec une grande profusion de détails malgré l'exiguïté des champs à décorer. Le combat de saint Georges (Ο ΑΓΙΟϹ ΓΕωΡΓΙΟϹ) se déroule en présence de nombreux protagonistes (voir N° 24), la princesse et ses parents, le roi et la reine, un ange qui couronne le vainqueur; le jeune homme grec sauvé de la captivité fait partie de la scène, assis derrière saint Georges, sur la croupe du cheval. Saint Démètre (Ο ΑΓΙΟϹ ΔΗΜΗΤΡΙΟϹ) est lui aussi accompagné d'un petit personnage, vêtu quant à lui d'habits religieux, l'évêque Cyprianos qu'il libéra de la main des barbares (voir N° 62). Comme saint Georges, il est couronné par un ange, mais c'est le tsar bulgare Kaloyan qu'il transperce de sa lance. Des édifices massés sur la gauche évoquent sans doute la ville de Thessalonique que saint Démètre délivra de l'assaut des Bulgares en supprimant leur chef. Des édifices apparaissent de même dans le paysage où saint Théodore (Ο ΑΓΙΟϹ ΘΕΟΔωΡΟϹ) tue le dragon: il s'agit probablement de la ville d'Euchaïta qui était menacée par le monstre (voir N° 61). Saint Eustache (Ο ΑΓΙΟϹ ΕΥϹΤΑΘΙΟϹ), cet officier romain qui se convertit après avoir vu une croix entre les cornes d'un cerf, est assez rarement figuré sur les icônes. On le voit parfois agenouillé à côté de son cheval devant le cerf (*Icônes melkites*, N° 110), parfois à cheval, comme sur notre icône, bandant son arc pour chasser le cerf qui était séparé de sa harde (voir aussi *Golden Light*, N° 136).

Le registre supérieur du volet gauche montre deux épisodes de la vie de saint Élie; à droite, saint Élie, suivi de son disciple Élisée, frappe de son manteau les eaux du Jourdain (*II Rois* 2, 7-8); au centre, l'Ascension de saint Élie sur un char de feu tiré par quatre chevaux; Élisée reçoit le manteau que son maître laisse tomber (*II Rois* 2, 11-17). Sur le fond or, le titre: Η ΠΥΡΦΟΡΟϹ ΑΝΑΒΑϹΙϹ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΕϹ ΕΛΙΟΥ («*L'Ascension ignée du Prophète Élie*», nom de sa fête dans les *Ménées* au 20 juillet).

Sur le registre supérieur du volet droit, on voit l'apôtre André à mi-corps (Ο ΑΓΙΟϹ ΑΝΔΡΕΑϹ), tenant un rouleau fermé et, plus bas, figurés en pied, les trois hiérarques de l'Église, saint Jean Chrysostome (Ο ΑΓΙΟϹ Ι̅ω̅(ΑΝΝΗϹ)), saint Grégoire de Nazianze (Ο ΑΓΙΟϹ ΓΡΕΓΟΡΙΟϹ) et saint Basile (Ο ΑΓΙΟϹ ΒΑϹΙΛΙΟϹ).

Sur le revers du panneau central, une inscription en arabe, malheureusement dégradée, laisse croire que le triptyque se trouva à un moment donné dans les cercles melkites. Comme les N[os] 35 et 44, la pièce fournit un renseignement direct sur la nature et la qualité des icônes importées dans ces mêmes cercles. Il n'est pas sans intérêt d'ajouter qu'au XVIII[e] siècle et jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, la Vierge du type *Rose immarcescible* fut un thème de prédilection dans l'art melkite (voir N° 98).



48

TRIPTYQUE

Grèce du Nord
Deuxième moitié du XVIIIe siècle
51.5 × 77 cm (ouvert)

Triptyque de grandes dimensions comme le N° 44. Sur le panneau central, la Vierge *Rose immarcescible*, suivant les caractéristiques habituelles à ce type avec les inscriptions: $\overline{\text{MHP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$. $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$. Ο ΩΝ. Sur le volet de gauche et sur les deux premiers registres, les trois hiérarques, saint Basile (Ο ΑΓΙΟϹ ΒΑϹΙΛΙΟϹ), saint Jean Chrysostome (Ο ΑΓΙΟϹ $\overline{\text{IΩ}}$(ΑΝΝΗϹ, Ο ΧΡΙϹΟϹΤΟΜΟϹ) et saint Grégoire de Nazianze (Ο ΑΓΙΟϹ ΓΡΙΓΟΡ(ΙΟϹ)); sur le dernier registre, saint Georges (Ο ΑΓΙΟϹ ΓΕΩΡΓΙΟϹ) terrassant le dragon. Sur le volet droit et en haut, sainte Catherine (Η ΑΓΙΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑ); au centre, saint Charalampe (Ο ΑΓΙΟϹ ΧΑΡΑΛΑΜΠΗϹ) et saint Athanase (Ο ⟨ΑΓΙΟϹ⟩ ΑΘΑΝΑϹΙΟϹ); en bas, saint Démètre à cheval (Ο ΑΓΙΟϹ ΔΗΜΗΤΡΙΟϹ).

L'or et les couleurs sont tombés en différents endroits sur le panneau central et sur le volet gauche mais les visages sont préservés et laissent apparaître une facture très soignée.

49

LA VIERGE SOURCE DE VIE

Constantinople
Art grec
XVIIIe siècle
47 x 36 cm

Le thème est lié à un monastère célèbre de Constantinople et à un miracle qui a déterminé sa fondation. D'après Nicéphore Kallistos, auteur de l'office et du synaxaire de la fête célébrée le jeudi de la première semaine de la Pentecôte, l'empereur Léon le Thrace (457-474), arrivé à Constantinople comme simple soldat, rencontra dans le marais de la Porte Dorée un aveugle qui lui demanda de l'eau. A ce moment, le futur empereur entendit la Vierge lui dire que l'eau était près de lui; elle lui ordonna d'asperger les yeux de l'aveugle de cette eau miraculeuse et de fonder une église en son honneur. La source miraculeuse fut l'objet d'une vénération particulière de la part de différents malades. On lui attribuait la guérison de toutes les maladies et infirmités connues au Moyen Âge byzantin (fièvres, hémorragies, abcès, cécité, surdité, paralysie, etc.) et aussi la résurrection des morts. Dans la longue liste des miracles consignés par Nicéphore et par les traditions ultérieures, on rencontre des noms célèbres d'empereurs, d'impératrices, de patriarches, d'évêques et de moines de Byzance.

Sur notre icône qui porte le titre: Η ΖωΟΔΟΧΟC ΠΗΓΗ *(La source de vie)*, la fontaine comporte trois bassins. La Vierge (ΜΗΡ ΘΥ) émerge du bassin supérieur, tenant un sceptre de la main droite et portant l'Enfant (ΙC ΧC) sur son bras gauche. Elle est entourée par des anges. L'eau se déverse dans le bassin médian et dans le troisième bassin, le plus grand, où nagent des poissons rouges. On explique la présence des poissons par une légende tardive relatant qu'au moment de l'entrée des Turcs à Constantinople, un moine en train de faire frire des poissons répondit à celui qui lui fit part de l'événement: «J'y croirai lorsque ces poissons reviendront à la vie». Les poissons auraient sauté de la poêle dans l'eau (Janin, 1953, p. 237).

Autour du bassin se presse une foule de personnages parmi lesquels on voit, à gauche, un empereur buvant de l'eau dans une coupe (Léon Ier, Basile Ier le Macédonien, Romain Ier Lécapène?), une impératrice et des femmes qui ont été guéries; au centre, un patriarche (Jean de Jérusalem ou Tarasios?); vers la droite, des moines (Pépéris de Chaldée et ses disciples?), un autre prélat et des moines (Matthieu et Mélèce?) ainsi qu'une femme portant un enfant nu. Tous ces personnages sont mentionnés dans les récits hagiographiques.

Dans le bassin, on reconnaît, sur la gauche, le voyageur de Thessalie mort en cours de route et ressuscité par l'eau de la source que les marins lui versèrent sur la tête; on voit également d'autres handicapés. Les architectures qui se profilent sur le fond représentent la ville de Constantinople, et les deux silhouettes rouges que l'on distingue vers la droite évoquent, sans doute, Léon le Thrace conduisant l'aveugle (Janin, 1953, pp. 233-237).

La représentation est accompagnée d'un très beau décor en bois sculpté et doré. On doit distinguer ici le cadre même de l'image, faisant corps avec la partie peinte, constitué d'un arc soutenu par deux colonnes à chapiteaux corinthiens, orné de feuilles d'acanthe sur les côtés, de fleurs et de feuilles sur les écoinçons. Les bordures latérales et supérieure ont été enrichies par l'adjonction de trois pièces de bois au décor ajouré. À gauche et à droite, des rinceaux fleuris couronnés de paons; au sommet, deux anges tenant une couronne, posés sur une arabesque de feuillage.

Ce type de décor apparaît avec une certaine fréquence au XVIIIe siècle. On peut le rapprocher notamment de celui de deux icônes de la même époque se trouvant l'une au Musée d'Art et d'Histoire de Genève (*Icônes de Genève*, N° 27), l'autre au Musée Byzantin d'Athènes (Pallas, 1972, fig. 53).



47

SAINT LUC PEIGNANT L'ICÔNE DE LA VIERGE

Art grec
Vers 1800
48,7 × 33,5 cm

Saint Luc l'Évangéliste fut aussi un peintre, d'après la tradition. On lui attribue la peinture d'une icône de la *Vierge à l'Enfant* qui fit l'objet d'une vénération particulière à Byzance. L'icône aurait été envoyée par l'impératrice Eudoxie, épouse de Théodose II, à sa belle-sœur l'impératrice Pulchérie qui la déposa dans une église spécialement érigée à son intention. La Vierge portait le Christ Enfant sur son bras gauche et l'indiquait de la main droite. Ce modèle allait être reproduit tout au long des siècles sous le nom de la *Vierge Hodigitria* (voir N° 13).

C'est bien le type de la *Hodigitria* qui est représenté sur l'icône placée sur un chevalet que saint Luc est en train de peindre. La Vierge (MP ΘΥ) apparaît avec l'Enfant (IC XC) sur un fond divisé en deux parties, couvert d'or sur le registre supérieur, peint en bleu avec des touches de blanc sur le registre inférieur; une étoffe fleurie à l'orientale, la *podéa*, couvre le bas de l'icône. Saint Luc, tonsuré comme sur les images occidentales, est assis sur un escabeau, figuré en partie de dos et la tête de profil. Sa tunique est d'un rouge cinabre et son manteau aux reflets chatoyants est d'un gris bleuté ombré de marron clair. Il est accompagné de son symbole, le bœuf, que l'on voit accroupi derrière le chevalet. Le peintre a posé son pied gauche sur la barre du chevalet mais le pied droit n'est plus visible, ayant été recouvert par les peintures ajoutées à une période ultérieure dans la bande horizontale au bas de l'icône. Trois médaillons ovales à cadre baroque y sont insérés, portant les bustes de saint Jean le Précurseur (ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΑΙ), de saint Nicolas et de sainte Catherine (?). De l'inscription qui était tracée en rouge à droite, sous le chevalet, il ne reste que la mention: φεβρουαρίου 13 (13 février).

Cette représentation de saint Luc en train de peindre l'icône de la Vierge, qui montre les traces assez sensibles de la peinture occidentale, apparaît comme une réplique lointaine de l'icône peinte par Le Greco et signée ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ («Main de Dominique»), se trouvant au Musée Benaki à Athènes (N. Chatzidakis, 1983 a, pp. 55-56 et fig. 49). Le thème connut une expansion dans l'art postbyzantin (N. Chatzidakis, 1990, pp. 316-319), et des points de comparaison sont à établir avec un certain nombre de pièces, notamment avec une icône de la collection Loverdos au Musée Byzantin d'Athènes sur laquelle saint Luc, tonsuré, est également figuré de profil, le pied gauche posé sur le chevalet (Constantoudaki - Kitromilidis, 1990, pp. 331-333 et fig. 2).

51
PASSION ET MIRACLES DE SAINT CHARALAMPE

Georges
Asie Mineure (?)
1789
80,5 × 53,5 cm

Cette grande icône, peinte avec beaucoup d'or et de couleurs vives qui lui donnent un air de gaieté, relate, en même temps que des scènes de miracles, quelques-unes des cruelles tortures qui furent infligées à saint Charalampe, évêque de la ville de Magnésie. Saint Charalampe subit le martyre durant le règne de Septime Sévère (193-211) lors de la persécution des chrétiens ordonnée par l'empereur. La tradition rapporte que les supplices précédant la décapitation du saint furent, pour certains, directement exercés par Lucien, le préfet de la ville.

Non moins de dix épisodes ont pris place autour de l'image centrale de saint Charalampe (Ο ΑΓΙΟϹ ΧΑΡΑΛΑΜΠΗϹ) figuré en position frontale, vêtu d'habits épiscopaux richement décorés et tenant de la main gauche recouverte par le *phélonion* le livre fermé des *Évangiles*. Les scènes ne se suivent pas toujours dans un ordre rigoureux mais le cas est aussi le même sur d'autres icônes représentant le martyre de saint Charalampe (*Icônes 1975*, N° 27). Elles sont accompagnées de légendes en *karamanlidika* (voir plus haut M. Chatzidakis, p. 37) écrites dans un style imagé, de saveur populaire. Le texte, en turc noté au moyen de caractères grecs, est rédigé en blanc au-dessus d'inscriptions grecques tracées en rouge, qui apparaissent très nettement sur la sixième scène ci-dessous. On lit de gauche à droite et de haut en bas: ΛȢΚΙΑΝΟϹ ΠΕΓΙΝ ΧȢΖȢΡȢΝΑ ΒΑΡΤΙΓΙ (*Le saint devant Loukianos «bey»*: Lucien, le préfet de la ville); ΑΖΙΖΙΝ ΚΟΒΤΕϹΙΝΗ ΤΖΙΡΝΑΚΛΑΤΙΚΛΑΡΙ (*Le corps du saint lacéré par des ongles de fer*: au moment de déchirer le corps de saint Charalampe à l'aide de gants métalliques, Lucien, le préfet de la ville, voit ses mains se détacher et se figer dans la poitrine du saint); ΑΖΙΖ ΑΤΕϹΤΕΝ ΖΑΡΑΡϹΙΖ ΚΑΛΤΙΓΙ *(Le saint demeuré indemne après avoir été livré au feu)*; ΑΖΙΖΙΝ ΚΟΒΤΕϹΙΝΕ ΕΞΕΡΛΕΡ ΜΙΧΛΑΙΠ ΜΕΡΚΕΠ ȢΖΕΡΙΝΕ ΠΙΝΤΙΡΙΠ ΑΛΤΖΑΚΛΑΤΙΚΛΑΡΙ *(Après le supplice des clous enfoncés dans sa poitrine, le saint promené à cheval)*; ΑΖΙΖΙΝ ΟΛȢΓΙȢ ΤΙ[...]ΤΙΓΙ *(Le saint ressuscite le mort)*; ΤΟΝ ΔΑΙΜΟΝΩΝ ΤΑ ΕΛΕΥΘΕΡΙ (*Le démon est libéré*: le saint guérit un paralytique. Le texte est uniquement en grec); ϹΗΒΗΡΟϹ ΠΑΔΙϹΑΧ ΒΕ ΒΕΖΙΡΙ ΚΡΠ[...]ΟϹ ΚΟΚ

ΓΙȢΖȢΝΕ ΟΧ ΑΤΤΙΚΛΑΡΙ (*Le «padichah» Sévère et son «vizir» lancent des flèches contre le ciel*: il s'agit de l'empereur Septime Sévère et de son dignitaire); ΒȢΡΑΡΑΚ ΜȢΜȢΛΑΝ CȢΡΕΤΙΝΕ ΒΕ ΚΟΒΤΕCΙΝΕ [...]ΙC ΤΙΑ[...]ΛΑΡΙ (*Le visage du saint broyé avec des pierres et son corps brûlé avec des cierges*); ΑΖΙΖΙΝ ΡΕΤΖΑCΙ ΓΙΛΑ ΠΑΤΙCΑΧΙ ΒΕ ΒΕΖΙΡΙ ΑCΙΛ ΜΑΚΤΑΝ ΚȢΡΤΑΡΤΙΓΙ; (*La prière du saint qui sauva le «padichah» et son «vizir» de la pendaison*); ΑΖΙΖ ΤΖΕΛΛΑΤ ΟΛΜΑCΤΑΝ ΡȢΧȢΝȢ ΤΕCΛΙΜ ΕΤΤΙΓΙ (*Tué par le bourreau, le saint rend son âme*).

En dehors du nom du saint, le panneau central porte, en grec, une longue invocation à saint Charalampe, signée et datée par le peintre: Δέξου, ἀθλητά. τοῦτο ὡς δῶρον μὲγα [διὰ] χειρὸς ἀν[αξί]ου καὶ ἁμαρτωλοῦ πάνυ. πάσης φυλάττων ἀσθενείας λοιμικῶ[ν] ποιῶ [...] μή παυσ[.] ὁ [...] ἡγιασμένοι Κόρη αγνή πανάγνῳ [...] καί παρθένῳ Χριστῷ λιτὰς λαβεῖν με τῶν ἐπταισμένων [...] παῤ αὐτοῦ καὶ βασιλ[εὶ]ας τυχεῖν Γεώργιον σην [εἰ]κόνα ἱζορηκότα. μαρτίου ιέ: αψπθ ("Reçois comme un grand don, ô athlète de la foi ‹cette icône faite par› la main d'un homme indigne et d'un grand pécheur et protège-moi contre toute maladie contagieuse. N'arrête pas de prier la Vierge Toute Pure et le Christ pour que je reçoive son pardon pour la rémission de mes péchés et pour que Georges qui a peint ton icône hérite du Royaume des Cieux. Le 15 mars 1789»). Voir aussi Chatzidakis, 1987, p. 225, N° 42 et fig. 84.

52
SAINT CHARALAMPE

Art grec
XVIIIe-XIXe siècles
52,5 × 28,5 cm

L'attitude de saint Charalampe est la même que sur l'icône N° 51, mais l'image diffère de la précédente par la présence du Christ et d'un ange apparaissant dans les nuées, sur le fond or. Le Christ (ΙC ΧC. Ο ΩΝ) donne la bénédiction tandis que l'ange tient une couronne au-dessus de la tête du saint. Protecteur des hommes contre la peste, saint Charalampe est de plus représenté foulant aux pieds l'allégorie de la terrible maladie, une bête noire transpercée de flèches.

La position presque frontale du saint, l'hiératisme de son attitude, le fond doré de l'icône, sont dans la tradition de l'art orthodoxe, mais la recherche de la plasticité sur les figures du Christ et de l'ange, le paysage naturaliste conçu en profondeur, la balustrade qui clôture le sol aux carreaux dessinés en perspective, sont autant de traits occidentaux parmi lesquels il faudrait inclure le format ovale du support.

52



53
CRUCIFIXION
Asie Mineure (?)
XVII[e]-XVIII[e] siècle
46 × 34 cm

Le style de caractère populaire, avec les traits épaissis des personnages, la stylisation des draperies, les taches nettes des couleurs, ne fait pas oublier l'aspect traditionnel de la représentation.

La composition demeure fidèle à la symétrie byzantine qui place deux anges au-dessus de la croix et oppose, de part et d'autre de la Croix, le groupe de la Vierge et des saintes femmes, à gauche, saint Jean le disciple bien-aimé et le centurion, à droite. D'autres traits sont redevables à

la tradition: le corps du Christ est à peine fléchi vers la gauche (on note les motifs noirs qui décorent son pagne, rappelant des broderies populaires), ses pieds sont cloués séparément et reposent sur un *suppedaneum*, le sang qui coule de son flanc s'égoutte sur le crâne d'Adam placé sous la Croix, et qui, d'après la tradition, aurait été enterré sur la montagne du Golgotha.

Les attitudes des personnages sont aussi pleines de retenue et leur douleur s'exprime avec la plus grande sobriété. Les anges se lamentent en se voilant la face, la Vierge pose sa main contre sa joue, saint Jean baisse la tête et replie son bras droit sur sa poitrine. Le centurion, quant à lui, montre le Sauveur dans le geste qui lui est habituel et qui est une allusion au passage de *Luc* 23, 47: «Sûrement cet homme était un juste.»

Les murs de Jérusalem, échelonnés sur trois niveaux, s'élèvent très haut à l'arrière-plan. Sur ce fond d'un blanc-gris presque monochrome, se détachent les couleurs contrastées des vêtements et le bois sombre de la croix qui se dresse plus haut encore, jusqu'au sommet de la composition. Sur la tablette et la traverse de la croix, tracés en capitales blanches, l'inscription INBI et les monogrammes habituels: $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$.





54
DÉCOLLATION DE SAINT JEAN LE PRÉCURSEUR
Art grec
XVIIIe siècle
53,5 × 39,5 cm

Saint Jean (Ο ΑΓΙΟϹ ΙΩ⟨ΑΝΝΗϹ⟩ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟϹ) est à genoux dans un paysage rocheux, les mains liées et la tête penchée en avant. Sa mélote et son *himation* sont de la même couleur marron clair. Derrière lui, le bourreau casqué, portant une riche cuirasse incrustée d'or, brandit l'épée d'une main et tient de l'autre le fourreau enrubanné. Son attitude est très vive et sa cape rouge dessine comme un tourbillon autour de l'épaule droite. Salomé, en costume d'apparat rouge et or, est assise devant saint Jean, tenant des deux mains une grande coupe où va tomber la tête du Précurseur. On la revoit à l'arrière-plan et à échelle réduite: elle porte le chef coupé de saint Jean et grimpe les marches d'un escalier qui mène à la terrasse d'un édifice où se déroule le festin d'Hérode. À droite, sur le fond or, l'inscription: Η ⟨Α⟩ΠΟΤΩΜΗ ΤΟΥ ΤΙΜΙ⟨ΟΥ⟩ ΠΡΟΦ⟨Η⟩ΤΟΥ ⟨ΚΑΙ⟩ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ Κ⟨ΑΙ⟩ ΒΑΠΤΙϹΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ *(La Décollation du vénéré Jean le Prophète, le Précurseur et le Baptiste).*

On retrouve sur cette composition, en particulier sur le groupe formé par saint Jean et le bourreau, l'écho lointain et quelque peu naïf d'un modèle qui fut très répandu jusqu'au XVIIIe siècle, et dont les principaux éléments semblent avoir été établis dans la peinture crétoise vers la fin du XVe siècle (Chatzidakis, 1974, p. 205).

55

ICÔNE EN DEUX REGISTRES

Asie Mineure (?)
XVIII[e] siècle
72 × 55,5 cm

Les deux registres sont divisés en trois compartiments par des colonnes en forme de balustre supportant des arcs trilobés.

Sur le registre supérieur et au centre, *la Naissance de la Vierge* (Η ΓΕΝΗϹΙϹ ΤΗϹ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ). On observe des variantes par rapport au N° 38. Sainte Anne est à gauche, assise sur sa couche, les mains tendues vers une servante qui tient un vase. Au milieu, une grande table avec une coupe et un verre; plus bas, la Vierge emmaillotée, couchée dans un lit que borde une étoffe richement décorée. Trois servantes tenant des bols se pressent derrière la table et l'on voit Joachim debout dans l'encadrement d'une porte. Des bâtiments élevés occupent le fond.

Sur le compartiment de gauche, le *Synaxe des très glorieux Archanges* (Η ϹΗΝΑ(ΞΗϹ ΤΩΝ ΕΝΔΟΞΟΤΑ)ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ) en deux rangées, avec, au premier plan, les archanges Michel (Μ) et Gabriel (Γ) tenant chacun un globe. Au sommet, le Christ (ΙϹ ΧϹ. Ο ΩΝ) à mi-corps dans des nuages, bénissant des deux mains. Sur le compartiment de droite, placé devant les prophètes Habacuc ('Αβαχούμ), Zacharie (Ζαχαρίας), Daniel (Δανηήλ), Aaron ('Ααρόν) et Elie (('Η)λή(ας)), saint Jean le Précurseur ('Ιωάνις), ailé et de face. À gauche, à l'intérieur d'une caverne, le chef du Précurseur, posé sur un plat. Tous les personnages, à l'exception de Zacharie, tiennent des rouleaux inscrits. Les textes étant partiellement effacés et parfois mal rétablis, on peut seulement lire: sur celui de Daniel, ὄρος νοητόν («Montagne intelligible», allusion à *Daniel* 2, 34-35, la pierre qui pulvérisa la statue vue en songe par Nabuchodonosor devint une grande montagne); sur celui d'Aaron, Ἡ ῥάβδος 'Ααρὼν ἡ βλαστήσασα («Le bâton d'Aaron qui avait fleuri», *Hébreux* 9, 4 d'après *Nombres* 17, 23). Ce sont des prophéties se rapportant à l'Incarnation. Le texte du prophète Élie est le suivant: Ζῇ κύριος καὶ ζῇ ἡ ψιχή σου *(«Par la vie du Seigneur et par ta propre vie!») 2 Rois* 2, 4.

Sur le rouleau de saint Jean le Précurseur on lit: Μετανοῆτε, ἤγγηκεν γὰρ ἡ βασηλήα τῶν οὐρανῶν («Repentez-vous car le Royaume des Cieux est tout proche», *Matthieu* 3, 2). Au sommet, Dieu le Père (Ο ΩΝ. ϹΑΒΑΩΘ) dans les nuées, donnant la bénédiction.

Sur le registre inférieur, de hauteur plus réduite, on voit, au centre, la croix apotropaïque (ΙΝΒΙ, ΙϹ ΧϹ ΝΗ(ΚΑ)) posée sur le crâne d'Adam. À gauche, le *Synaxe des Apôtres* (Η ϹΗΝΑΞΗϹ ΤΩΝ ΑΠΟϹΤΟΛΩΝ) couronné par le Christ; au premier plan, saint Pierre et saint Paul tenant l'Église. Tous les apôtres, représentés soit par leur effigie soit par les nimbes, portent leurs noms en grec sur les nimbes. A droite, le *Chœur des Martyrs* (ΧΟΡΟϹ ΜΑΡΤΗΡΩΝ) avec les saints militaires Démètre, Georges et Théodore Tiron sur la première rangée, et les saints Ménas, Mercure, Alypios, Tryphon sur la deuxième rangée.

L'élément décoratif domine sur l'icône. Les arcs sont couverts de motifs floraux d'inspiration orientale. Les vêtements peints suivant une technique qui laisse apparaître les fonds or sont ornés de rinceaux, de cercles, de feuilles et de fleurettes exécutés avec la plus grande minutie.



56
DÉISIS ET QUARANTE MARTYRS

Art grec
Fin du XVIII[e] - début du XIX[e] siècle
59 × 42,2 cm

Le Christ (IC XC. O ωN) assis sur un trône doré de style baroque, donne la bénédiction et tient un *Évangile* fermé. La Vierge (MHP ΘY) et saint Jean le Précurseur (O AΓ⟨IOC⟩ IΩ⟨ANNHC⟩ O ΠΡOΔPOMOC) l'entourent, figurés debout, les mains croisées sur la poitrine à la manière occidentale. Le rouge et le bleu alternent sur les vêtements du Christ et de la Vierge tandis que les couleurs orange et marron se partagent sur la tunique et le manteau de saint Jean. Le sol vert sépare cette *Déisis* de la scène des *Quarante Martyrs* (⟨OI AΓIOI⟩ CAPANTEC). Le lac glacé de la ville de Sébaste est suggéré par un demi-cercle blanc qui se détache sur un fond brun. Les soldats de la garde de l'empereur Licinius, condamnés en 320 à périr par le froid pour s'être convertis au christianisme, sont debout, torse nu, serrés les uns contre les autres; seuls les soldats, au premier plan, sont entièrement visibles. Les corps, d'un beige clair uni, forment un bloc compact, animé toutefois par la couleur blanche des pagnes et par l'alternance du marron et du gris sur les chevelures et les barbes. Des nimbes maladroitement gravés au pointillé apparaissent sur le fond or au-dessus des soldats. À droite, l'établissement de bain chauffé vers lequel se dirige l'un d'entre eux. En effet, malgré la présence du nimbe gravé juste au-dessus de sa tête, l'attitude du personnage qui tourne le dos à ses compagnons indique qu'il s'agit du lâche qui ne put endurer le supplice, et non du gardien du bain qui prit sa place dans le rang des martyrs.




ΙϹ ΧϹ

LES ICÔNES MELKITES

Sylvia Agémian
Conservateur-adjoint du Musée Nicolas Sursock de Beyrouth

En même temps que des icônes grecques, russes et roumaines, la collection Abou Adal comprend un nombre important d'icônes melkites. Ces pièces ont été acquises pour la plupart avant l'exposition du Musée Nicolas Sursock de Beyrouth qui devait être, en 1969, «une révélation pour le monde savant d'un art encore insoupçonné»[1].

L'exposition du Musée Sursock donnait à voir, à l'aide de quelque quatre-vingt-treize icônes, les créations inédites des chrétiens arabophones de rite byzantin des patriarcats d'Orient. Elle attirait l'attention sur l'ampleur d'un phénomène artistique qui avait pris son essor au début du XVII[e] siècle et s'était poursuivi sans discontinuer jusqu'à la fin du XIX[e] siècle. En même temps que les différents aspects de cet art, elle mettait en lumière les particularités des différents centres de production et, à travers l'influence souvent prépondérante de la peinture grecque, ce qui faisait l'originalité de la peinture melkite. Des recherches ultérieures devaient apporter des renseignements supplémentaires sur un art «jeune» encore mais dont les plus beaux exemples méritaient d'occuper une place honorable dans le vaste cadre de l'art postbyzantin.

De nouveaux témoignages nous sont offerts par les icônes de la collection Abou Adal. Collection précieuse entre toutes qui permet, en l'absence d'un musée consacré à l'art melkite, de reconstituer quelques-uns des courants majeurs ou secondaires qui animèrent l'art de l'icône dans le patriarcat d'Antioche et, peut-être, ses origines mêmes. Car les débuts de cet art ne sont pas encore bien connus. Avant d'arriver à des œuvres et à des maîtres que l'on peut situer de manière précise dans le phénomène melkite, on connaît des créations dont les attributions sont difficiles à établir. En effet, ce n'est que la découverte de l'art melkite et de ses particularités

57. Détail

qui permet aujourd'hui de fixer l'identité de certaines pièces (Nos 57-64). A travers cet ensemble qui propose des œuvres d'un réel intérêt iconographique nous parviennent quelques-uns des thèmes qui furent chers aux artistes melkites – saints stylites avec Syméon l'Ancien et Syméon le Jeune, saints cavaliers avec, en tête, saint Georges dont le combat est rattaché par la légende à la ville de Beyrouth. La collection comprend, en outre, des œuvres exécutées par des peintres qui furent renommés en leur temps. Nous citerons en premier les *muṣawwirūn* (peintres) d'Alep, ces quatre générations de peintres de la même famille, qui dirigèrent de père en fils, du XVIIe au XVIIIe siècle, l'un des ateliers les plus féconds de l'époque. Yūsuf, Ne'meh, Ḥanania, Ǧirǧis, tous sont représentés ici, encadrés de leurs élèves ou de leurs disciples, avec des œuvres choisies qui apportent parfois un complément d'information sur leur vie ou sur l'évolution de leur art. Partant de l'inscription laissée sur l'icône de la *Passion de saint Georges* (No 70), on peut aujourd'hui affirmer que Yūsuf al-Muṣawwir était mort en 1666 et faire remonter à cette date l'activité de Ne'meh al-Muṣawwir jusque-là fixée à la fin du XVIIe siècle.

Le prêtre Yūsuf al-Muṣawwir al-Ḥalabī fut, dans la première moitié du XVIIe siècle, l'un des artisans de ce qui a été appelé la Renaissance melkite. Son activité de traducteur, de copiste, de peintre de miniatures et de *zographos* donne la mesure de la qualité des lettrés qui faisaient cercle autour des promoteurs de cette Renaissance, les métropolites d'Alep, Malātios Karma (1612-1634) et Malātios Za'īm (1635-1647) qui furent successivement patriarches d'Antioche sous les noms d'Euthymios Karma (1634-1635) et de Makārios Za'īm (1647-1672).

De Yūsuf, un intime du patriarche Makārios et désigné par lui comme son proche collaborateur, nous sont arrivées plusieurs icônes et parmi elles des pièces qui éclairent d'un jour particulier l'un des aspects de cette collaboration. Elles sont en effet directement liées aux préoccupations de Makārios Za'īm qui eut le souci de traduire et de transcrire les vies anciennes des saints, entre autres de ceux qui étaient originaires de son pays. «Après que j'ai été sacré évêque d'Alep, écrit-il, j'ai fait des recherches et j'ai constaté qu'il existait peu de recueils de vies de saints dans la bibliothèque de mon évêché. J'ai alors envoyé dire à Damas et ses environs, à tous les archevêques de notre pays, aux higoumènes des monastères et aux curés des villages de faire des recherches sur les récits hagiographiques qui se trouveraient chez eux et de me les communiquer […]. Lorsque j'en pris connaissance, je m'arrêtais sur le récit rare […] et je demandais qu'on me l'envoyât. Je le transcrivais.»[2] C'est dans ce contexte que Makārios Za'īm transcrivit des extraits de la vie de Syméon l'Ancien et cent quatre-vingt-dix-huit chapitres de la vie de Syméon le Jeune. C'est à ce moment qu'il effectua des pèlerinages jusqu'au sanctuaire du Mont-Admirable. C'est à cette époque, peut-être à sa demande, très probablement guidé ou inspiré par ses travaux, que Yūsuf al-Muṣawwir peignit les icônes de Syméon l'Ancien et de Syméon le Jeune avec une rare abondance de scènes tirées de leurs vies.

L'une de ces icônes se trouve dans la collection Abou Adal (N° 69). Elle montre les deux principaux représentants du stylitisme au sein d'une composition au caractère imposant, dont la réplique a depuis longtemps attiré l'attention des chercheurs pour ses qualités d'invention: en effet, nous avons ici le modèle de la célèbre icône du couvent grec-orthodoxe de Notre-Dame-de-Balamand au Liban, que de nombreuses reproductions ont popularisée depuis 1962.

À cette époque se multiplièrent les icônes de *Saint Élian*. Il appartenait à Yūsuf al-Muṣawwir de réunir les éléments nécessaires pour enrichir l'iconographie de ce saint local qui demeure jusqu'à présent le protecteur de la ville de Ḥomṣ. Les deux icônes de la collection (N°s 67-68) sont les premiers témoins connus montrant des scènes inspirées de la vie du saint et les seuls documents mis au jour où figure, à côté de son image équestre, une image illustrant sa vocation, celle de guérisseur. On ne peut que regretter la présence de repeints sur le N° 68 qui ont altéré une bonne partie de la facture originelle et occulté la figure et l'attitude du démon que le saint maintenait au bout de sa lance. Mais ces regrets sont atténués par le bon état de conservation de l'icône N° 67 qui transmet dans toute son originalité le combat mené par saint Élian contre les ruses du démon. La pièce est également à même de restituer tout ce que l'art de Yūsuf devait aux bons exemples de la peinture crétoise et M. Chatzidakis l'a souligné plus haut (p. 57), tout en faisant la part d'autres influences, celles exercées par les peintures du nord de la Grèce et qui sont particulièrement sensibles sur la *Descente aux Limbes* de 1645 (N° 65). L'icône a déjà été publiée en 1969[3] mais sa reproduction en couleurs dans le présent volume permet de la considérer sous un jour nouveau et de mieux apprécier la vigueur expressive de l'écriture.

Dans la même lignée s'inscrit la belle icône de la *Vierge à l'Enfant* (N° 66) avec, en plus, un jeu plus subtil dans le maniement du pinceau. La pièce a l'avantage d'être à la fois signée et datée (1650). Comme sur l'icône N° 67 de *Saint Élian*, le nom du prêtre alépin est consigné en grec, tandis qu'il apparaît en arabe sur la *Descente aux Limbes* (N° 65). Mais c'est Yūsuf-donateur et non Yūsuf-peintre qui est évoqué ici au moyen d'une dédicace rédigée de sa main. La régularité de l'écriture rappelle que Yūsuf fut, en même temps qu'un peintre doué, un copiste de talent.

Yūsuf al-Muṣawwir fut parmi les rares peintres de la première moitié du XVII[e] siècle dont on peut apprécier le talent par des œuvres certaines. Si l'existence d'autres peintres est attestée par les documents, les témoignages manquent pour ce qui est de leur production. On pense à Yuwāsāf ibn Suwaïdān ou Yūḥanna al-Muṣawwir qui étaient originaires d'Alep comme Yūsuf et, comme lui, des peintres d'icônes et des miniaturistes. De Miḫā'īl de Ḥamā, si toutefois ce copiste était doublé d'un peintre, on ne connaît que le miniaturiste à travers les illustrations d'un *Roman de Barlaam et Joasaph* qu'il transcrivit à Alep en 1646. De Mélèce de

Chio qui accéda à la dignité patriarcale sous le nom d'Euthymios III (1635-1647) et qui fut un peintre d'icônes, on sait seulement qu'il travailla au couvent de Saint-Sabbas en Palestine et qu'il décora l'église patriarcale de Damas à la demande du patriarche Euthymios Karma (1635).

Le passage des icônes caractérisées comme melkites par la manière et la provenance comporte une période d'incertitude qui ne peut être définie que par une nouvelle *koiné* dans l'art des icônes qui dominait tout le Proche-Orient. La collection Abou Adal propose, pour la période qui nous occupe, une intéressante suite d'icônes dont les auteurs demeurent malheureusement anonymes (Nos 59-64). Deux mains sont à distinguer dans cet ensemble qui paraît avoir été réalisé dans le même atelier; un premier groupe est formé par les icônes Nos 59-62; un deuxième groupe est constitué par les icônes Nos 63-64. Les pièces en question sont difficiles à localiser faute de références. Le style rude, la palette vive et puissamment contrastée n'ont pas de rapport avec l'art de Yūsuf al-Muṣawwir, mais les schémas utilisés révèlent une certaine conformité d'usages d'un atelier à l'autre. La *Dormition de saint Syméon l'Ancien* (N° 60), *Syméon l'Ancien entouré des scènes de sa vie* tel que l'a peint Yūsuf sur l'icône N° 69, dérivent de modèles similaires différemment interprétés par les deux artistes. La comparaison du *Combat de saint Démètre* (N° 62) avec les œuvres du même thème exécutées par Yūsuf et par son fils Ne'meh montre la répétition, tout au long du XVIIe siècle, d'un motif connu certes, mais peu répandu, celui du tsar bulgare Kaloyan à cheval au fond d'une caverne. La connaissance des œuvres de Ne'meh et de son fils Ḥanania, montre enfin qu'une composition comme celle des *Quarante Martyrs de Sébaste* avec des épisodes secondaires surmontant la scène principale (N° 59), fut reprise suivant la même formule jusqu'au XVIIIe siècle.

Ne'meh, fils de Yūsuf al-Muṣawwir, dont la carrière est à cheval sur le XVIIe et le XVIIIe siècle (1666-1724), hérita des talents de son père, et ses contemporains ne s'y sont pas trompés qui ont désigné comme *«al-Mu'allem»* (le Maître) Ne'meh al-Muṣawwir. La succession des icônes de Ne'meh dans la collection (Nos 70-76) a l'immense mérite de retracer la progression de son art à partir d'une œuvre que les chercheurs et les amateurs apprécieront pour être la première connue de sa main, datée de 1666. La *Passion de saint Georges* (N° 70) est une œuvre de jeunesse, émouvante à ce titre, qui est gauche encore malgré le luxe qui l'accompagne et la beauté de la dédicace en arabe, calligraphiée de main de maître. Il aura fallu des stades intermédiaires, et ces transitions sont assurées par les icônes Nos 71 et 73 pour atteindre la qualité de la grande *Croix d'iconostase* (N° 72): la sobre élégance du dessin, le maniement aisé du pinceau, révèlent un peintre arrivé à maturité, sûr de ses moyens, interprète habile des modèles proposés à son attention. Ceux-ci devaient être crétois de préférence, à en juger par le rendu du modelé et des traits prosopographiques. Un pas de plus est franchi avec les icônes Nos 74-77: non seulement le pinceau a acquis une finesse plus grande – et il ne cessera de s'affiner au cours du temps –, mais les physionomies sévères et conventionnelles ont évolué vers

le genre du portrait; animés, «localisés», adaptés à la vision des fidèles orientaux, ces visages portent désormais les signes distinctifs de ce qui fera la marque de l'école d'Alep.

Les caractéristiques de cette école qui portent sur le style mais aussi sur les données de l'ornementation, sur le choix et l'élaboration de modèles précis, voire sur le dessin des cadres amovibles qui entourent parfois les icônes (N[os] 88-89), se maintiendront jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, entretenues par Ne'meh et par ses successeurs. L'atelier qui concentrait les travaux était un foyer animé vers lequel convergeaient les commandes venant de toutes les régions du pays ainsi qu'une clientèle variée qui faisait honneur à la réputation de ses maîtres, composée de melkites-orthodoxes, de melkites-catholiques[4], d'Arméniens et, peut-être, de maronites.

Parallèlement à la peinture d'icônes, l'on y pratiquait l'art de la miniature – à l'exemple de Yūsuf, tous ses descendants furent aussi des miniaturistes. Père et fils s'entraidaient, les maîtres étaient secondés par des élèves, les témoignages sont clairs en ce sens, laissés par les peintres eux-mêmes sur leurs icônes. Mais on ne sait pas exactement quelle fut la part de chacun d'entre eux, s'il y eut une répartition précise des tâches, des calligraphes spécialisés, des doreurs, des graveurs, etc. L'icône N° 74, qui présente les effigies de quatre saints, est un rare document qui nous laisse pénétrer plus avant dans le secret des travaux de l'atelier. Deux artistes, Ne'meh et Ḥanania, en ont assuré l'exécution; le travail, d'égale importance, a été nettement divisé: Ne'meh a peint les saints du registre supérieur, et Ḥanania ceux du registre inférieur.

Mais Ḥanania se présente aussi avec d'autres œuvres, de bien plus grande envergure. Il s'agit des icônes N[os] 79-82, qui font partie d'une série exécutée pour la même église. Nous sommes en 1719. Ne'meh est vers la fin de sa carrière. Ḥanania s'apprête à prendre la relève de l'atelier, fidèle continuateur de la manière de son père, mais avec des options plus hardies qui se veulent dans le goût de l'époque. Peintures ambitieuses, éclectiques, la *Naissance de la Vierge*, l'*Annonciation*, le *Dimanche de Thomas* et la *Décollation de saint Jean le Précurseur*, résument les aspirations de l'artiste, ses capacités et ses limites. A côté de compositions qui sont demeurées fidèles aux anciennes traditions de l'iconographie byzantine (N[os] 80-81) – et Ḥanania y a donné le meilleur de lui-même – des tableaux chargés de figures et de motifs inspirés de l'art occidental (N[os] 79, 82). Ḥanania a sans doute puisé aux sources «modernistes» de la peinture grecque; il a dû voir pour la *Naissance de la Vierge* des compositions italianisantes dans le genre de celles que peignirent Victor de Corfou ou Constantin Tzanès et dont les répliques circulaient, nombreuses, dans la deuxième moitié du XVII[e] siècle; mais il a pu aussi emprunter directement des éléments aux peintures et aux gravures occidentales introduites à Alep par les marchands européens qui y vivaient, vénitiens, français, anglais, hollandais, ou par

les religieux italiens et français qui s'y activèrent dès l'établissement au XVIe siècle des comptoirs commerciaux.

Une icône en cinq parties (N° 86) et une icône représentant la *Cène Mystique* (N° 85) nous maintiennent à Alep dans l'atelier des *muṣawwirūn* bien qu'elles soient de la main du peintre palestinien Ḥanna al-Qudsī. Ces images, auxquelles il faudrait joindre le N° 84, sont parmi les quelques exemples de l'œuvre de ce peintre qui aient échappé aux injures du temps ou aux redoutables «embellissements» que Michel Polychronis le Crétois prodigua au début du XIXe siècle sur un nombre hélas élevé d'icônes melkites. Le séjour de Ḥanna au Liban et en Syrie semble devoir être fixé entre 1721 et 1745. Il y arriva avec une réputation de peintre déjà établie et des ambitions précises, l'imitation par exemple des icônes crétoises du XVIe siècle. Du couvent Notre-Dame-de-Balamand où il restaura une icône de la *Vierge* datant de 1314, nous suivons ses traces à Tripoli et à Lattaquieh. Il y a tout lieu de croire qu'il passa aussi par Alep et qu'il fit une station plus ou moins longue dans l'atelier des *muṣawwirūn*. Comment expliquer, sinon, l'étonnante ressemblance de l'icône N° 86 avec la production de l'École d'Alep ou la présence du nom de Ḥanania sur l'icône de la *Cène* (N° 85). Le peintre alépin dut l'aider dans ses travaux et nous sommes d'autant plus enclins à le penser qu'une autre icône de la *Cène*, jadis examinée dans le commerce, portait, en même temps que le nom de Ḥanna, celui de Ḥanania. La pièce, datée de 1725, montrait en outre sur les bordures les cartouches rouges et verts garnis de rinceaux dorés, typiques de l'ornementation adoptée par Ne'meh et par Ḥanania. L'apport de ce dernier fut sans doute assez consistant pour que son nom méritât de figurer sur les œuvres de son confrère Ḥanna; il fut néanmoins discret car la manière du peintre palestinien n'a pas subi de modifications majeures. Il suffit de comparer les icônes de la *Cène* (N° 85) et du *Dimanche de l'Orthodoxie* (N° 87) pour juger de l'étroite parenté entre les physionomies et de les rapprocher des icônes peintes par Ḥanania (Nos 79-82) pour se rendre compte des différences qui séparent le style de l'un et de l'autre artiste.

L'atelier d'Alep fonctionnait encore en 1777. Sa vitalité ne fut jamais aussi grande que dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, période à laquelle Ǧirǧis Ḥanania, le dernier des *muṣawwirūn*, en assurait la direction. L'importance de Ǧirǧis dans le profil artistique de l'époque apparaît dans l'imitation qui était faite de ses œuvres au sein d'ateliers mineurs établis à Alep ou en dehors d'Alep. Si la *Vierge Hodigitria* (N° 88), et le *Christ Pantocrator* (N° 89) ainsi que la *Dormition de la Vierge* (N° 90), attribuées à sa main, permettent de juger de l'ultime phase d'un style qui s'était transmis de père en fils avec les modifications naturelles dues à l'individualité de chacun des peintres, les icônes du *Combat de Saint Georges* (N° 91) et de la *Résurrection* (N° 92), témoignent de la vulgarisation de ce style vers la fin du XVIIIe siècle. Du vivant même de Ǧirǧis, un petit groupe de religieux de l'Ordre de Saint Jean des Basiliens réguliers reproduisaient ses compositions et, avec un talent

modeste, imitaient sa manière. Deux d'entre eux demeurent anonymes, seul le troisième nous est connu sous le nom de Kyrillos Biṭār al-Dimašqī, auteur des icônes N[os] 91-92 ci-dessus mentionnées. Ces religieux travaillaient-ils dans le même atelier? Leur orientation stylistique donne à le croire. Œuvraient-ils au Liban, dans les locaux du couvent melkite-catholique de Saint Jean-Baptiste de Šuwaïr? Le fait qu'à partir de 1745 les religieux de Saint Jean aient pris le nom de religieux Basiliens réguliers constitue la plus sérieuse présomption en faveur de cette hypothèse.

L'existence d'un atelier de peinture dans le couvent du Saint-Sauveur à Saïda au Liban n'est pas confirmée, mais ce qui paraît certain, c'est que des peintres d'icônes et des miniaturistes s'activaient dans l'entourage de Kyr Euthymios Ṣaïfi, archevêque melkite de Tyr et de Sidon[5] et c'est là, probablement, qu'ont été exécutés en 1705 la *Vierge trônant* et le *Christ trônant* (N[os] 93-94). Rien sur ces images ne rappelle les traditions de l'École d'Alep, ni les visages au type légèrement mongol, ni le décor des bordures constitué de rinceaux d'acanthes. La contribution est intéressante, qui jette une lumière sur la diversité des courants d'art qui se manifestaient à l'époque.

Un autre écho de cette diversité nous est porté par l'icône N° 95. Elle nous mène dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, au siège de l'évêché grec-orthodoxe de Tripoli. À l'exemple d'autres prélats, comme les patriarches d'Antioche Euthymios le Chiote (1635-1647) et Sylveste le Chypriote (1724-1766), l'évêque de Tripoli, Parthénios, fut un peintre d'icônes et un peintre fécond, puisqu'un nombre élevé de ses œuvres enrichirent les grands monastères de Saint-Élie de Šuwāïya et de Saint-Georges de Ḥmeira ainsi que les églises grecques-orthodoxes de Ḥamā et de Tripoli. L'icône de *Saint Jean le Précurseur* dans la présente collection donne un aperçu de sa personnalité d'artiste. Le style de l'évêque, teinté d'occidentalisme, nous parvient dégagé des renouvellements et des embellissements qui furent à la mode au XIX[e] siècle. En effet, quelques-unes des réalisations majeures de Parthénios nous renseignent bien plus aujourd'hui sur l'art de Michel Polychronis que sur le sien propre, si généreuses ont été en 1817 les interventions du peintre crétois. Les pièces en question, une *Vierge à l'Enfant*, une *Adoration des Mages* et un *Christ de Pitié*, se trouvaient dans l'église Saint-Nicolas de Tripoli, qui apparaît, au début du XIX[e] siècle comme le fief de Michel Polychronis. Chargé de la décoration tout entière de l'église, celui-ci livra de 1815 à 1819 plus de soixante icônes qui couvrirent l'iconostase, les murs, les piliers, le trône épiscopal et l'ambon. C'est à cette époque, sur l'assentiment de l'évêque de Tripoli, Kyr Théodosios, et grâce aux contributions des chrétiens de la ville, qu'il renouvela et embellit les pièces anciennes signées par Ḥanna al-Qudsī, par le patriarche d'Antioche Sylvestre et par l'évêque Parthénios. C'est à cette époque que les œuvres du patriarche Sylvestre, une *Vierge trônant* et un *Christ trônant* datant de 1726, furent transférées de la première rangée de l'iconostase sur les parois latérales de l'église. Les somptueuses compositions de Michel, qui les remplacèrent dès 1815, égalaient en magnificence

celles qu'il avait exécutées en 1813 pour les églises conventuelles de Notre-Dame de Ṣaïdnāya (grecque-orthodoxe) et des Saints-Serge-et Bacchus de Ma'lūlā (grecque-catholique).

Ces transformations, ainsi que l'ampleur des commandes qui lui furent adressées, donnent une idée de l'engouement suscité par la peinture italianisée – et savante – de Michel Polychronis lors de son séjour en Syrie de 1809 à 1821. Il eût été étonnant de ne point trouver un témoin de son œuvre dans la collection Abou Adal: il se présente sous la forme d'un *Diptyque* orné de délicates images en miniature qui font honneur au talent de cet habile technicien (N° 96). A côté du maître paraît aussi l'élève, anonyme. Il est intéressant de suivre sur l'icône de *Saint Jacques le Perse* (N° 97), le prolongement local de l'art de Michel. L'imitation qui a été faite de sa manière est si visible ici, malgré les altérations et les déformations, que l'on ne peut hésiter à attribuer la pièce à la main de l'un des nombreux peintres que Michel forma dans son atelier et fit travailler sous sa surveillance.

Lorsqu'il fut décidé, en 1874, de réaménager l'église grecque-orthodoxe de Saint-Georges de Tripoli, c'est à Miḫā'īl Mhanna al-Qudsī que l'on confia le soin d'orner la nouvelle iconostase en marbre sculpté. La commande était importante; elle portait, entre autres, sur douze icônes de grandes dimensions que l'on voulait luxueuses et semblables à celles que Michel Polychronis avait exécutées cinquante ans auparavant pour l'église voisine de Saint-Nicolas. Miḫā'īl Mhanna œuvra dans la mesure de ses capacités, essayant de rapprocher autant que possible ses œuvres des peintures anciennes. Il reproduisit les compositions de Michel en éliminant ce qu'il y avait de trop voyant dans sa palette et de trop jovial dans les physionomies qu'il avait l'habitude de peindre. Vêtus de costumes richement brodés d'or, ses personnages parurent quelque peu guindés sur leur trône baroque, mais ils gagnaient en majesté ce qu'ils avaient perdu en spontanéité et en fraîcheur. Car Miḫā'īl Mhanna était un peintre au langage simple. Sa production reste marquée par des œuvres modestes, dépourvues d'or et d'artifices, par des couleurs vives qui se juxtaposent sans s'interpénétrer, par des personnages souriants, tels que nous les voyons sur l'icône de la *Vierge à la Rose* (N° 98).

Ce type de peinture, de caractère franchement populaire, domina durant toute la deuxième moitié du XIXe siècle. Dernière expression, encore pleine de sève, de l'art melkite, il fut répandu non seulement par Miḫā'īl Mhanna al-Qudsī mais par tout un essaim d'artistes originaires comme lui de Jérusalem, qui avaient fait leur apprentissage dans le même atelier. Toute église melkite du Liban et de la Syrie offrit un ou plusieurs «Qudsī» à la contemplation des fidèles. Les compositions eurent tendance à se répéter, transmises à l'aide de poncifs. Nombreuses sont les répliques connues de la *Vierge à la Rose*, qui ne se différencient que par le jeu des couleurs. Nombreuses sont aussi les icônes du *Combat de saint Georges* aux schémas semblables à celui du N° 99. L'icône de la collection Abou Adal se distingue toutefois par la

présence d'un fleuve dessiné dans le paysage. Ce détail la revêt d'un intérêt particulier si l'on songe que le peintre a voulu représenter le fleuve de Beyrouth non loin duquel, selon la légende, saint Georges aurait terrassé le dragon.

NOTES

[1] Joseph Nasrallah, *La peinture monumentale des patriarcats melkites*, in *Icônes melkites*, Beyrouth, 1969, p. 82.

[2] Joseph Nasrallah, *Histoire du mouvement littéraire dans l'Église melchite du V[e] au XX[e] siècle*, vol. IV 1, Louvain-Paris, 1979, p. 99.

[3] Voir Virgil Cândea (éd.), *Icônes melkites*, pp. 129-130, N° 1.

[4] Par l'union avec l'Église romaine d'une partie des fidèles du Patriarcat d'Antioche (1724), les melkites se séparèrent en orthodoxes et en grecs-catholiques.

[5] Fondateur en 1702 du couvent mentionné.

57
NATIVITÉ
Melkite
XVIIᵉ siècle
65,6 × 46,5 cm

La composition réunit tous les éléments traditionnels de la *Nativité* byzantine. Différents épisodes sont regroupés autour du thème central de la Vierge (MHP ΘY) et de l'Enfant (IC XC. O ωN) que l'on voit dans sa crèche, à l'intérieur d' une grotte, auprès du bœuf et de l'âne. Les scènes sont réparties pour la plupart sur les rochers stylisés de la grotte qui s'élancent vers le ciel dans un puissant mouvement oblique. On voit, à droite, l'annonce aux bergers; un seul berger est figuré qui écoute le message de l'ange tandis qu'un autre berger, tout jeune encore, joue de la flûte, assis devant ses moutons. A gauche, l'arrivée des rois mages, sur des coursiers blanc, rouge et noir, lancés au galop; tous indiquent l'étoile dont les rayons descendent vers l'Enfant. Plus haut, à moitié cachés par un rocher, des anges en adoration. En bas, le bain du nouveau-né avec l'une des sages-femmes éprouvant la température de l'eau qu'une jeune fille verse dans un bassin; juste à côté, Joseph, assis sur un piton rocheux et conversant avec un berger. Sur le fond or, le titre: H ΓΕΝΝΗCIC ΤΟΥ Χ(ΡΙCΤΟ)Υ *(La Nativité du Christ)*.

L'icône est soignée. Elle a été exécutée avec une précision presque calligraphique qui donne sa pleine mesure sur la haute et belle figure de la Vierge. Marie est non point étendue, mais assise très droite à l'entrée de la grotte. Sa silhouette élégante que dessinent le *maphorion* d'un pourpre foncé et la robe verte striée d'or se détache sur le fond rouge de sa couche. De ses proportions bien plus grandes que celles des autres personnages, rendue plus imposante encore par les rochers qui l'encadrent et qui s'élèvent en deux pointes au-dessus de sa tête, elle domine la composition tout entière. Et c'est là que réside l'originalité de l'icône. L'attitude de la Vierge assise, d'origine byzantine de la moyenne époque (voir *Il Menologio di Basilio II*, p. 271), apparait aussi sur les icônes russes de la période tardive. On peut en voir deux exemples dans ce volume, classés sous les Nᵒˢ 115 et 119.



58
SAINT JEAN LE PRÉCURSEUR

Melkite
XVIIe siècle
107 x 64 cm

Les images de saint Jean le Précurseur sont nombreuses dans le présent volume (voir les N°s 41, 66, 74, 95). Mais cette icône est la seule à montrer le saint debout dans un paysage rocheux, suivant un type de composition qui fut très répandu dans la peinture postbyzantine, en particulier dans la peinture crétoise où furent fixés ses différents éléments. Saint Jean (Ο ΑΓΙΟϹ ΙΩ(ΑΝΝΗϹ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟϹ, يوحنا المعدان) lève la main vers le Christ qui apparait dans un segment de ciel étoilé pour donner la bénédiction. Son visage émacié est encadré par la chevelure et la barbe hirsutes qui lui sont habituels. Une courte mélote brune enveloppe son corps décharné. Ses ailes déployées sont entièrement couvertes de traits d'or. Il tient un rouleau déplié de la main gauche ainsi qu'une croix à longue manche, ornée, sous la traverse, de deux petites feuilles recourbées. Le rouleau porte l'inscription: توبوا فقد اقتربت منكم ملكوت السموات («Repentez-vous, car le Royaume des Cieux est tout proche»), et ها هوذا الفاس موضوع على اصول الشجر فكل شجرة لاتثمر ثمرة صالحة تقطع و في النار تلقى («Déjà la cognée se trouve à la racine des arbres; tout arbre donc qui ne produit pas de bon fruit va être coupé et jeté au feu», *Matthieu* 3, 2 et 10). À droite, derrière le saint, une hache plantée dans un arbre illustre ses paroles; à gauche, son chef nimbé placé dans une coupe évoque sa décollation. Les rochers roses et blancs du fond suggèrent le désert où saint Jean prêcha la pénitence.

C'est le peintre crétois Angelos Akotantos qui semble avoir été, vers le milieu du XVe siècle, l'initiateur de ce type iconographique. On connaît deux pièces signées de sa main (Lafontaine-Dosogne, 1978, p. 122 et suiv., fig. 1-3; N. Chatzidakis, 1983 a, p. 18, N° 2) et une longue suite d'œuvres reproduisant jusqu'au XVIIIe siècle le même modèle. Parmi les exemples représentatifs que l'on puisse citer est l' icône signée par Michel Damaskinos que M. Manolis Chatzidakis a considérée comme étant l'une des plus belles réalisations de ce maître (*Affreschi e Icone*, p. 95). Le style rude de notre icône n'offre guère de rapports avec la manière crétoise et l'attention est retenue par un détail bien peu usité durant la période postbyzantine qui la distingue des modèles crétois connus: il s'agit de la mélote portée sans l'*himation*, qui laisse à découvert l'épaule droite et une partie de la poitrine. Cette formule, courante à partir du XIIe siècle et toujours en vigueur au XIVe siècle (Vocotopoulos, 1990, pp. 1-3 et fig. 2), apparait sur des représentations où le Précurseur n'est pas encore ailé, qu'il soit figuré en pied ou en buste, portant la seule mélote ou le seul *himation* (Alibegašvili et Volkskaja, 1982, p. 112; Sotiriou, 1951, fig. 168; Weitzmann, 1982 b, p. 228). Le peintre s'est-il inspiré d'un modèle de transition? A-t-il combiné différents modèles? Une icône du Mont Sinaï de la fin du XIIe siècle offre un proche parallèle pour ce qui est de la silhouette du saint, figuré debout, vêtu d'une mélote qui s'arrête au-dessus des genoux; comme sur notre icône, le vêtement est serré à la taille par une corde et il laisse à nu l'épaule droite et une partie de la poitrine (voir Sotiriou, 1951, fig. 86).

L'icône a été peinte sur un support très épais comme les pièces N°s 59-64 qui suivent. Aurait-elle fait partie du même ensemble que constituent ces œuvres? Les dimensions du panneau autorisent à envisager cette hypothèse comme aussi les traits prosopographiques et le style de l'exécution qui montrent une certaine parenté avec ceux, notamment, des icônes N°s 63 et 64.



59

QUARANTE MARTYRS

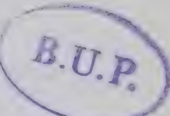
Melkite
1637
118 × 76 cm

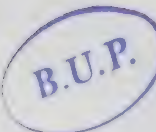
L'icône fait partie d'un ensemble complété par les Nos 60-64, qui a été réalisé pour la même église et dans le même atelier. Les dimensions, les supports épais, grossièrement taillés, le style rustique de l'exécution, relient les unes aux autres ces pièces dont seule la première est datée de 1637. Toutes sont caractérisées par des couleurs crues, des lignes schématisées, des visages plutôt laids mais fortement expressifs. Les proportions tassées des personnages sur les Nos 63-64, de même que les traits épaissis des visages, laissent croire à l'intervention de plus d'un artiste dans l'élaboration des différentes icônes.

Sur l'icône des *Quarante Martyrs*, la composition est en trois registres. La scène de l'étang occupe la partie la plus importante. Les martyrs sont disposés en plusieurs rangées et montrés en buste jusqu'au dernier rang. On retrouve ici des figures ou des détails traditionnels qui n'étaient pas représentés sur l'icône No 56: au premier rang, la scène du martyr évanoui, soutenu par l'un de ses compagnons; à droite, près de l'établissement de bain, l'épisode du gardien Aglaïos s'apprêtant à prendre la place du soldat qui ne put endurer le supplice. Sur le registre central, plusieurs scènes, malheureusement endommagées, qu'il est difficile d'identifier. Une icône melkite, peinte en 1701 par Ne'meh al-Muṣawwir (Cândea et Agémian, 1969, pp. 148-149, No 8), permet d'avancer quelques suppositions. Le personnage assis à gauche, portant un turban volumineux et pointant l'index vers un homme se tenant debout devant lui, pourrait bien être l'empereur Licinius donnant des ordres à un soldat. Plus loin, le corps nu d'un jeune homme pourrait représenter celui du martyr moribond que sa mère transporta jusqu'à la charrette où se trouvaient entassés les cadavres de ses compagnons. La dernière scène est par ailleurs trop détériorée pour qu'on distingue le brasier allumé où devaient être consumés les cadavres. Sur le registre supérieur, le Christ à mi-corps dans un médaillon porté par deux anges, bénissant des deux mains. De part et d'autre du Christ, les couronnes des martyrs (à noter leur forme occidentale).

Les bordures latérales de l'icône sont ornées de festons. Sur la bordure supérieure, une inscription en grec: ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΕССΑΡΑΚΩΝΤΑ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΤΩΝ ΕΝ СΕΒΑСΤΕΙΑ ΤΗ ΛΙ⟨ΜΝΗ⟩ ΜΑΡΤΥΡΗСΑΝΤΩΝ ΕΓΡΑΨΗ Α⟨Χ⟩ΛΖ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ Κ («L'icône des Quarante Saints Martyrs qui ont été martyrisés sur le lac de Sébaste a été peinte le 20 janvier 1⟨6⟩37»).

Sur la bordure inférieure, une inscription en arabe, altérée par endroits: [...] الياس الحمصي [...] اربعون الانبيا دير مار افضل [...] ميه [...] («[...] Eliās al-Ḥomṣī [...] les Quarante Martyrs [...] au couvent [...]»).


B.U.P.


B.U.P.

60

SAINT SYMÉON STYLITE L'ANCIEN

Melkite
1637 (?)
115.2 × 70.3 cm

Plus d'une icône de la collection est dédiée à saint Syméon l'Ancien (voir N°s 23 et 69). Saint Syméon fut l'initiateur, au Ve siècle et en Syrie, d'une spectaculaire forme d'ascèse qu'un nombre élevé de chrétiens allaient suivre et perpétuer jusqu'au XIe siècle: le stylitisme.

En montant sur une colonne pour ne plus la quitter, en vivant sans protection «à mi-chemin entre le ciel et la terre», en s'astreignant à des mortifications héroïques, prêchant du haut de son promontoire, rendant la justice, guérissant les malades, Syméon exerça une véritable fascination auprès de ses contemporains. Le peintre a essayé de résumer sur la présente icône «ce nombre incessant de peuples venus de tous côtés» qui entouraient jour et nuit la colonne de Syméon. En montrant le saint sur le lieu de son installation, il a également représenté sa dormition et évoqué la foule immense qui s'était réunie au bas de la colonne le jour de ses funérailles (Delehaye, 1923, p. XXXIII).

Pour dresser les différents éléments de sa composition, le peintre s'est inspiré de représentations illustrant la *Dormition d'un moine* qui furent répandues au XVe, au XVIe et jusqu'au XVIIIe siècle. Ordonnées en hauteur ou en largeur, ces images – fresques ou icônes – reproduisent le même modèle avec des variantes parfois très légères (*L'Art Byzantin*, pp. 284-286, fig. 267, 268; Leroy, 1962, pp. 351-356, pl. IV; Chatzidakis, 1974, pp. 190-196, fig. 22-25; *idem*, 1985, pp. 73-74, N° 20.)

On ne trouvera pas sur notre icône la répétition exacte des images connues mais une libre adaptation réalisée à partir de certaines constantes: paysage de montagnes avec grottes dans le fond; dépouille du saint reposant sur un autel en marbre, entourée de prélats, de moines et de diacres formant demi-cercle; petites scènes distribuées dans le paysage où l'on voit notamment des moines arrivant à dos de lion ou dans une litière, d'autres se traînant sur les mains, d'autres encore transportés sur le dos d'un compagnon. Le peintre a repris, à droite, la figure du moine frappant la simandre et celles d'ermites massés dans les grottes qui répondent à l'appel.

Sur la majorité des images illustrant la Dormition de saint Éphrem ou de saint Sabbas, de saint Athanase ou de saint Onuphre, un stylite est aussi représenté dans le paysage à l'échelle des autres scènes, penché vers un disciple chargé de sa nourriture. Avec son chapiteau arrondi et creusé pour loger Syméon l'Ancien, son fût à trois tambours tel que l'avait souhaité le stylite «en l'honneur de la Sainte Trinité», la colonne occupe une place de premier plan sur notre icône, s'élevant de tout son long au centre de la composition. Saint Syméon (Ο ΑΓΙΟϹ ϹΥΜΕΩΝ Ο ϹΤ(Υ)ΛΙ(ΤΗϹ), القديس سمعان العامودي) est vu jusqu'à mi-cuisses et de trois quarts tourné vers le Christ qui apparaît dans le ciel pour le bénir. Il tient une croix de la main droite; ses vêtements sont composés d'un pagne et d'une cape; sa jambe droite sort du chapiteau et pend dans le vide. Cette attitude rappelle que le stylite fut une fois surpris par un piège du démon: «Il crut voir non cet esprit tentateur mais un ange de lumière venir à lui dans un chariot [...]. L'esprit lui dit qu'il était l'envoyé de Dieu pour le faire monter dans la gloire qui lui était préparée. Le saint [...] leva le pied pour se mettre dans le chariot mais au signe de croix qu'il fit [...] tout le fantôme disparut. Pour se punir de sa trop grande crédulité, il se condamna à tenir suspendu le reste de ses jours ce pied qu'il avait levé si légèrement. Les nouveaux efforts d'une posture si pénible lui firent une grande plaie à la cuisse [...]. Il ne voulut point permettre qu'on pansât cette nouvelle plaie, non plus qu'un ulcère qu'il avait au pied. Ce furent deux sources de corruption d'où il sortit une abondance de vers [...]» (Leroy,

1962, pp. 346-347). Ce détail réaliste est évoqué sur notre icône par des traits rouges peints sur la jambe et débordant sur le chapiteau.

La jambe de saint Syméon passe par-dessus le rebord du chapiteau; sur une icône grecque du XVIIIe siècle, elle sort par une ouverture creusée sur le flanc du chapiteau (*Important Icons*, fig. 70); sur une autre icône de la même époque, d'origine chypriote, deux ouvertures permettent au Stylite de dégager ses deux jambes (Talbot Rice, 1935, N° 265). Une telle ouverture existe sur la présente icône mais sa fonction est différente: percée sur le devant du chapiteau, elle laisse seulement voir le pied droit du saint. On pense retrouver ici l'écho de la petite niche qui apparaît dès la plus haute époque sur les représentations consacrées aux saints stylites, placée juste au-dessous du chapiteau (Lassus,1932, pp. 77, 81 et pl. XXI; *idem,* 1960, p. 134). Cet élément, qui a franchi les siècles, qui a connu diverses interprétations picturales en se multipliant sur le chapiteau ou en se déplaçant sur le fût, a suscité plus d'un commentaire concernant sa fonction sur l'installation réelle des stylites. Rappelons que pour certains auteurs, la niche en question «était destinée à recevoir un flambeau, une relique ou un don» (Leroy, 1962, p. 339), tandis que d'autres auteurs l'ont interprétée comme un élément plus terre-à-terre, à savoir comme «un orifice d'évacuation des eaux» (Lassus, 1947, p. 279).

61
PASSION ET MIRACLES DE SAINT THÉODORE TIRON

Melkite
1637 (?)
119 × 71 cm

Dans un grand rectangle qui s'étire en hauteur, saint Théodore à cheval (الشاهد ثاودورس) tuant le dragon à l'aide d'une lance. En haut et à droite, dans un segment de ciel, la main divine donnant la bénédiction. Tout autour, à l'intérieur de cadres délimités par un simple filet rouge, une vingtaine de petites scènes, tirées de la vie du saint, dont certaines sont malheureusement altérées.

Les scènes nous aident à identifier le saint parmi les divers martyrs du même nom (Théodore Stratélate, Théodore d'Antioche, etc.). Il s'agit bien de Théodore Tiron (le conscrit), saint militaire qui occupe dans la piété orthodoxe une place comparable à celle de Georges, Démètre, Mercure, Procope, confesseurs de la foi chrétienne mais en même temps incarnations du héros chevalier présent depuis la haute Antiquité dans l'univers mental des peuples de la Méditerranée orientale (voir le Chevalier-thrace, Digénis Akritas, Antar). De plus, pour certains auteurs tardifs, l'épithète Tiron signifierait l'origine du martyr (de Tyr), vénéré comme saint local (Smith et Wace, 1887, IV, p. 956).

La variété des thèmes suggère que le peintre s'est inspiré de plusieurs sources de la riche hagiographie de saint Théodore, ou bien qu'il connaissait une rédaction de sa vie ignorée par les spécialistes. Le martyr, soldat de la légion des Marmarites, qui, sous le règne de Maximien (286-310), avait ses quartiers d'hiver en Cappadoce, fut exécuté durant la persécution de cet empereur, vers 306, parce que, chrétien déclaré, il avait refusé de sacrifier aux dieux païens.

Le thème principal – le saint terrassant le dragon – est apparemment interpolé dans la vie de saint Théodore. Il occupe cependant la place principale dans son culte. «Il y avait aux environs d'Euchaïta un dragon qui tuait beaucoup de monde. Un jour, Théodore, passant par là, le vit sortir de son repère; il s'élança sur lui, au nom du Christ, et le tua» (Delehaye, 1909, p. 20).

La suite des scènes comporte la vie du saint (dans la moitié supérieure de l'icône) et ses miracles (en bas). L'état des inscriptions (abîmées ou mal rétablies) impose, pour identifier les moments et les thèmes, l'appel aux sources littéraires (*idem*, pp. 11-43, 127-201). Dans la première rangée, saint Théodore est sommé par le commandant Brincas de sacrifier aux idoles. Il s'y refuse. Dans son cachot, il est réconforté par le Christ et des anges. Les pressions qui sont faites pour vaincre sa constance n'aboutissent pas. Relâché provisoirement pour l'amener à changer d'attitude, il met le feu au temple de la mère des dieux, à Amasée.

Soumis sans résultat à de nouveaux interrogatoires, il fortifie les chrétiens dans leur foi et est béni par Dieu dans sa cellule (deuxième rangée, première scène). Alors, on lui fait subir la torture: pendu, la tête en bas, il est déchiré avec des ongles de fer. Condamné à être brûlé vif, on le voit (troisième rangée) entouré par les flammes. À droite, une pieuse femme, Eusébie, réclame le corps du martyr (qu'on peut distinguer dans un cercueil) pour le garder chez elle. Au-dessous de cette scène est évoquée la réunion devant l'icône miraculeuse de saint Théodore qui a lieu dans le culte oriental le samedi de la mi-Pentecôte (*idem*, p. 36). Dans les autres scènes sont représentés les miracles du saint, dont le plus important est celui des *colybes*, fêté le premier samedi du Carême: «Julien l'Apostat, à ce que raconte la tradition, avait défendu de vendre au marché les denrées qui n'auraient pas été offertes aux idoles ou aspergées du sang des victimes. On conçoit l'embarras des chrétiens. Saint Théodore vint à leur secours. Il apparut en songe à l'évêque d'Euchaïta (voir la quatrième rangée) et lui suggéra de remplacer la nourriture habituelle par un plat de froment bouilli, désigné dans le pays sous le nom de colybes, κόλυβα» (*idem*, p. 16). D'autres récits hagiographiques moins répandus devraient expliquer les scènes de la dernière rangée et certains détails (lion, chameau) qui renforcent l'intérêt de l'icône.

Ces images n'avaient peut-être pas été prévues au départ dans la composition. Les pattes de devant du cheval, ainsi que la tête du dragon empiètent en effet sur quelques-unes des scènes placées à droite. D'un autre côté, la queue du cheval et celle du dragon dépassent largement les limites du grand rectangle réservé à l'image principale. Enfin, la scène illustrant le supplice de saint Théodore, que l'on voit suspendu par les pieds, a pris place au sein même du rectangle, dans l'angle supérieur de gauche.

62
SAINT DÉMÈTRE

Melkite
1637 (?)
118 × 76 cm

L'icône réunit en une seule image différents épisodes de la vie et de l'activité miraculeuse de saint Démètre. Officier de premier rang dans l'armée romaine et membre d'une famille sénatoriale, Démètre fut emprisonné dans les souterrains des bains de Thessalonique durant le règne de Maximien, puis exécuté à coups de lance sur l'ordre de l'empereur, «car sans se laisser éblouir par les honneurs, il s'occupait de convertir les païens» (Delehaye, 1909, p. 105).

Le martyre de saint Démètre a pris place dans la composition, quoique à échelle réduite: on voit le saint à droite, transpercé non par une lance mais par l'épée d'un soldat, le torse nu sous la cape, le bras levé, debout devant un édifice à trois étages – l'établissement des bains de Thessalonique. Un ange descend du ciel, tenant une couronne.

La place principale a été réservée à la figure équestre du saint en habits militaires et l'accent a été mis sur l'un des épisodes les plus populaires de sa légende, son intervention miraculeuse lors du siège, par les Bulgares, de la ville de Thessalonique: c'est en tuant leur chef, le tsar Kaloyan, que saint Démètre mit en déroute les troupes ennemies et délivra la ville. Kaloyan est le plus souvent figuré à terre, prostré sous les pattes du cheval (voir N°s 37, 66, 86, 96), mais les icônes postbyzantines le montrent aussi à cheval, essayant de fuir (N° 47; *Icônes melkites*, N° 18; *Golden Light*, N° 135) ou bien, comme sur notre icône, au fond d'une caverne, immobilisé par la lance du saint (Théotoka, 1955, fig. 163-2; Agémian, 1981, fig. 4; *Icônes de Syrie*, couverture). Saint Démètre et sa monture se dressent au-dessus de Kaloyan, semblables à une apparition surnaturelle, le cheval figé dans son galop, le cavalier impressionnant de calme, dans une pose hiératique: seule la cape qui s'envole en plis ondoyants indique la rapidité de l'intervention. L'exploit est béni par le Christ que l'on voit dans un segment de ciel.

Un autre miracle, accompli *post mortem*, est résumé dans la composition. Il s'agit de l'épisode de l'évêque Cyprianos capturé par les barbares, qui invoqua saint Démètre pour être libéré. La légende précise qu'il vit se présenter à lui un cavalier en costume militaire, armé d'une lance qui lui ordonna de le suivre et le mena, après une longue marche, jusqu'à Thessalonique (Théotoka, 1955, p. 483). Cyprianos est debout à côté du cheval, dessiné jusqu'à la taille, tandis que, sur d'autres icônes il est assis sur la croupe du cheval (*idem*, pl. 162.2; Walter, 1973, fig. 15). L'attitude qui a été retenue par notre peintre – on la retrouve sur une autre icône melkite du XVIIIe siècle (*Icônes melkites*, N° 26) – est plus conforme à la légende, puisque Cyprianos suivit le cavalier à pied, et marcha huit nuits durant pour atteindre Thessalonique.

La représentation se détache sur un fond bleu comme sur les icônes N°s 59 et 63 qui font partie du même ensemble. La note dominante demeure toutefois le marron clair qui couvre de manière presque uniforme le corps du cheval et se répète sur les rochers de la caverne. L'or a été utilisé de manière parcimonieuse. Il joue principalement sur les vêtements du cavalier et le harnais. Il apparaît aussi sur les nimbes et sur les deux médaillons rouges de la partie supérieure pour tracer le nom du saint: الشاهد ديمتريوس *(Le martyr Dimitrios)*.

63
CONCILE DE NICÉE
Melkite
1637 (?)
85 × 120 cm

La composition représente le premier concile œcuménique de Nicée (325) réuni par l'empereur Constantin avec l'assentiment du pape Sylvestre Ier, pour restaurer la paix dans l'Église que troublait l'hérésie d'Arius.

L'empereur est au centre, assis sur un trône au dossier arrondi auquel on accède par des gradins. Deux soldats se tiennent derrière lui. À droite et à gauche, des saints évêques évoquent les trois cent dix-huit prélats, presque tous des Orientaux, qui assistèrent au concile. Ils sont assis en plusieurs rangées sur un banc qui se découpe en forme d'arcade dans la partie inférieure. Seuls les évêques de la première rangée sont visibles. On identifie à droite saint Spyridon, coiffé du bonnet pointu en paille tressée, pressant une brique de la main; c'est le miracle qu'il fit au concile pour démontrer l'unité de la divinité en trois hypostases (Père, Fils et Saint-Esprit) à l'instar de la brique constituée de



trois éléments, la terre, l'eau et le feu. Il faudrait sans doute reconnaître dans les autres prélats les évêques mentionnés dans l'*Herménie* de Denys de Fourna (Didron, 1845, p. 346): Sylvestre de Rome, Alexandre d'Alexandrie, Eustathe de Jérusalem, saint Paphnuce le Confesseur, saint Jacques de Nisibe, saint Paul de Néocésarée. À l'extrême droite et au premier plan, saint Nicolas, debout, tend la main pour souffleter Arius, debout également. Des édifices dont certains sont à coupoles, se dressent sur le fond bleu. En caractères blancs, le titre: مجمع الثلثماية و ثمانية عشر *(Le concile des trois cent dix-huit [saints Pères]).*

L'icône devait faire partie d'une série représentant les sept conciles œcuméniques. En effet, on voit fréquemment ces images dans les églises (fresques ou icônes), à une période où les chrétiens d'Orient voulaient étayer les assises de leur foi sur la tradition.

64
TROIS HIÉRARQUES ENTOURÉS DE SAINTS

Melkite
1637 (?)
119 × 76 cm

Saint Basile, saint Jean Chrysostome et saint Grégoire de Nazianze, portant leurs vêtements sacerdotaux sont représentés en pied sur la partie inférieure du panneau, tenant chacun le livre fermé des *Évangiles*. Ils sont encadrés de saints (dont une sainte) dessinés pour la plupart de face et jusqu'aux épaules à l'intérieur de carrés. Sur la rangée supérieure et au centre, le Christ (IC XC, Ō ω̄N). Sur la deuxième rangée et au centre, le prophète David tenant un *volumen* où est inscrit: وفي كل الارض خرج منطقهم وفي اقطار المسكونة انبث كلامهم («Leur retentissement parcourt toute la terre et leurs mots vont jusqu'aux limites du monde», *Psaumes* 18, 5). Tous les personnages, à l'exception du Christ, se détachent sur un fond rose tirant sur le rouge.

Les personnages, leurs vêtements sacerdotaux ou monastiques, et notamment le passage des *Psaumes*, indiquent qu'il s'agit ici des docteurs de l'Église, célèbres par leurs enseignements. Le peintre a voulu souligner par quelques détails (turbans de formes différentes, coiffe tressée, bonnet conique), l'origine orientale de certains Pères.

65
DESCENTE AUX LIMBES

Attribuée à Yūsuf al-Muṣawwir
Melkite
1645
81 × 63 cm

La *Descente aux Limbes* est la représentation traditionnelle de la Résurrection dans l'iconographie de l'Église d'Orient. C'est l'illustration d'un passage tiré de l'*Évangile apocryphe de Nicodème*. La figure énergique du Sauveur apparaît dans une gloire en forme de mandorle au-dessus de Satan enchaîné entre deux sarcophages en miniature. Le Christ est debout sur les portes brisées de l'enfer dessinées sous la forme de deux échelles. Il saisit aux poignets Adam et Ève que l'on voit à gauche et à droite pour les délivrer des limbes où se trouvent aussi les prophètes et les justes de l'*Ancien Testament*. On remarque les yeux pleins d'espoir d'Adam et l'humilité d'Ève. Derrière Adam se tiennent saint Jean le Précurseur (IΩANNHC), les prophètes Zacharie (ZAXAPIA) et Moïse (MOYCIC); derrière Ève et sur la première rangée, les rois David et Salomon et d'autres rois; sur la deuxième rangée, les prophètes Daniel (ΔANIHA) et Isaïe (HCAIA). Tous les justes indiquent le Sauveur. Les archanges Gabriel (Γ) et Michel (M) dominent la scène; figurés à mi-corps derrière des rochers incurvés, ils portent les instruments de la Passion – la croix, l'éponge et la lance.

Sur le fond or: H ANACTACIC *(La Résurrection)* et la dédicace: [...] اوقف هذه الايقونة على كنيسة السيدة
العبد الفقير يوسف المصور في رياسة السيد الكاثوليك
ملاتيوس الحلبي في سنة سبعة الاف مئة و ثلاثة و خمسين لادم
(«Cette icône a été constituée *waqf* à l'église de la Sainte-Vierge [...] par l'humble serviteur de Dieu Yūsuf al-Muṣawwir durant l'épiscopat du "catholique" Kyr Malātios al-Ḥalabī en l'an 7153 depuis Adam [=1645]»).

Posée bien en vue sur le fond or, la dédicace donne une importance particulière à l'icône. Deux noms célèbres y sont mentionnés, liés au mouvement de renaissance qui anima la communauté melkite au XVII[e] siècle. Kyr Malātios al-Ḥalabī, métropolite d'Alep de 1653 à 1647, élu patriarche d'Antioche en 1647 sous le nom de Makārios, fut l'un des promoteurs de cette Renaissance au niveau des idées, des lettres et des arts (Cândea et Agémian, 1970). Le prêtre Yūsuf al-Muṣawwir (mort en 1666) dit aussi Yūsuf al-Ḥalabī, son proche collaborateur, fut, par ses talents de traducteur, de calligraphe, de miniaturiste et de peintre d'icônes, l'un des brillants représentants de ce renouveau. (Nasrallah, 1965, p. 144). Yūsuf al-Muṣawwir est ici évoqué en tant que donateur de l'icône, mais on a toutes les raisons de croire que la pièce a été aussi peinte de sa main (Cândea et Agémian, 1969, pp. 129-130, N° 1) même si au départ les éléments du style font penser à une œuvre du nord de la Grèce (Chatzidakis, 1969, p. 232). La *Descente aux Limbes* se présente en fait comme l'une des réalisations les plus solides de Yūsuf, digne en tous points de l'église de la Sainte-Vierge qui la reçut en don, celle-là même probablement que desservait le prêtre alépin, sise dans sa ville natale au cœur du quartier chrétien de Jdeidé.

66

VIERGE HODIGITRIA ENTOURÉE DE SAINTS

Prêtre Yūsuf
Melkite
1650
67 × 55,5 cm

La Vierge à l'Enfant du type Hodigitria (ΜΗΡ ΘΥ. ΙC ΧC. Ο ωΝ) est figurée au centre de l'icône avec le titre: Η ΠΑΝΑΓΙΑ *(La Toute-Sainte)*. L'image centrale est entourée de douze compartiments à l'intérieur desquels ont pris place différents saints. On voit sur la première rangée et de gauche à droite: le prophète Jérémie (Ο ΠΡΟ(ΦΗΤΗC) ΙΕΡΕΜΙΑC); l'archange Michel (Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟC) ΜΙΧΑΗ(Λ)); saint Jean le Précurseur (Ο ΑΓ(ΙΟC) Ιω(ΑΝΝΗC) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC) et saint Nicolas (Ο ΑΓΙΟC ΝΙΚΟΛΑΟC). Le Précurseur tient un rouleau déployé où on lit: توبـوا فقد اقتربت منكم ملكوت السموات. ها هوذا الفاس موضوعا على اصول الشجر («Repentez-vous, car le Royaume des Cieux est tout proche. Déjà la cognée se trouve à la racine des arbres», *Matthieu* 3, 2,10). Sur les deuxième et troisième rangées: saint Georges (Ο ΑΓΙΟC ΓΕωΡΓΙΟC) terrassant le dragon; saint Démètre (Ο ΑΓ(ΙΟC) ΔΙΜΙΤΡΙΟC), enfonçant sa lance dans le corps du soldat ennemi; saint Théodore (Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔωΡΟC), combattant le dragon sous la forme d'un serpent et saint Martin (Ο ΑΓΙΟC ΜΑΡΤΙΝΟC), partageant son manteau à l'aide d'une épée; à ses côtés, le pauvre à moitié nu appuyé sur un bâton. Sur la dernière rangée et toujours de gauche à droite: un saint évêque dont le nom est effacé; sainte Catherine (Η ΑΓ(ΙΑ) ΚΑΤΕΡΙΝΑ) avec la roue qui fut l'instrument de son martyre; sainte Barbe (Η ΑΓ(ΙΑ) ΒΑΡΒΑΡΑ) tenant un édifice en miniature percé de trois ouvertures – la tour où son père l'emprisonna – et saint Basile (Ο ΑΓΙΟC ΒΑC(ΙΛΕΙΟC)). A l'exception des saints cavaliers, tous les personnages sont figurés jusqu'à la taille; sainte Catherine et sainte Barbe sont représentées de trois quarts tournées l'une vers l'autre. L'exécution est de belle qualité. La disposition des saints est bien équilibrée et les couleurs sont harmonieuses. Une recherche certaine a présidé à l'élaboration de l'ensemble.

L'icône est signée et datée en grec. On lit à gauche sur le panneau central: ΧΕΙΡ ΙωCΥΦ ΙΕΡΕΟC ΕΤΙ ΑΧΝ («Main du prêtre Yūsuf en l'an 1650»). Il s'agit du même prêtre alépin Yūsuf al-Muṣawwir, auteur de la *Descente aux Limbes* de 1645 (voir N° 65). Yūsuf avait en effet l'habitude de signer ses icônes en grec (voir N° 67) et la comparaison des deux pièces met en évidence les similitudes dans le style de l'exécution. On peut aussi comparer avec les miniatures peintes par Yūsuf dans le manuscrit arabe N° C 358 de l'Institut Oriental de Saint-Pétersbourg qui est la traduction du *Nouvel Exposé d'histoires diverses* de Matthieu Cigalas (Mihaïlova. 1966, fig. 1; Agémian, 1981, fig. 9): les types physiques sont exactement les mêmes, marqués par une âpre énergie, ainsi que les procédés de la facture.

Les figures n'appellent pas d'observations particulières pour ce qui est de leur iconographie: elles sont reprises de schémas traditionnels consacrés par un long usage. L'attention est cependant retenue par la présence de saint Martin à cheval partageant son manteau. Le peintre a sans doute suivi les exigences du commmanditaire en insérant dans la composition un thème à peu près inconnu dans l'art orthodoxe et dont les icônes n'ont livré que de rarissimes exemplaires (Babić et Chatzidakis, 1982, p. 311 et fig. p. 326; *Icônes*. 1975, N° 7). Il y a lieu de rappeler ici l'intense activité des missionnaires latins établis à Alep depuis le XVIe siècle et l'introduction d'images occidentales qui appuyaient leur action.



67
SAINT ÉLIAN DE ḤOMṢ

Prêtre Yūsuf
Melkite
Avant 1666
54,5 × 41 cm

Saint Élian fut un saint guérisseur qui subit le martyre vers 284 sous le règne de l'empereur Numérien. Né à Ḥomṣ en Syrie, protecteur de la ville de Ḥomṣ, l'ancienne Émèse, Élian le médecin est un saint purement local: «De toutes les communautés chrétiennes, les melkites seuls l'ont réclamé comme leur; ils lui ont rédigé sa biographie et peint son icône. Si l'Église d'Orient lui a fait une petite place dans ses ménologes, celle de l'Occident l'ignore par contre tout à fait» (Cândea, 1972, p. 219).

De nombreuses icônes représentant saint Élian ont été retrouvées dans les églises melkites de Ḥomṣ et de Damas ainsi que dans les collections privées du Liban et de la Syrie. Elles appartiennent en majorité au XIXe siècle et sont les reprises populaires d'un prototype qui remonte à 1598, date à laquelle une icône de saint Élian fut peinte à la demande du patriarche d'Antioche Yuwākīm VI Ziāda (*idem*, p. 225 et suiv., fig. 1-5). Non seulement notre icône vient combler un vide entre le prototype et les pièces du XIXe siècle mais, par sa facture raffinée et par les solutions inédites qu'elle propose, elle apparaît comme l'un des documents les plus représentatifs que l'art melkite ait consacrés à ce saint.

Saint Élian (Ο ΑΓΙΟϹ ΙΟΥΛΙΑΝΟϹ Ο ΕΝ ΕΜΕϹΗϹ), à cheval, occupe la place principale sur l'icône; il porte le costume militaire et tient une lance. Toutes les œuvres répertoriées à ce jour ont en commun la figure équestre du saint. Une telle représentation n'est guère justifiée par sa biographie mais «elle ne saurait trop surprendre dans une région qui depuis la plus haute Antiquité a manifesté une grande prédilection pour les dieux cavaliers. Les saints cavaliers ne font donc que continuer une tradition ancienne et qui a toujours joui d'une faveur particulière» (*idem*, pp. 232-233). Ainsi, l'originalité de notre icône réside moins dans la présence du cheval d'un brun-roux que dans le combat mené par le saint contre les ruses du démon: en effet, l'on ne voit nulle part ailleurs le saint enfonçant sa lance dans le corps du démon qui tire des deux mains la longue courroie avec laquelle il a garrotté les pattes arrière du cheval.

Le combat se déroule dans un paysage rocheux: il est présidé par le Christ qui apparaît à droite dans le ciel et par deux anges qui tiennent une couronne au-dessus de la tête du saint. À l'angle gauche, on voit à nouveau saint Élian mais à échelle réduite et sous les traits du guérisseur; dessiné jusqu'aux genoux, il porte la tunique et la chlamyde et tient un scalpel et une boîte à onguents. Cette image traditionnelle du médecin anargyre ne figure ni sur l'icône de 1598 ni sur les icônes du XIXe siècle: les pièces tardives montrent généralement les emblèmes de la vocation du saint, mais le scalpel et la boîte à onguents sont remplacés par un mortier et un pilon disposés dans le paysage.

La composition est enrichie par de petites scènes sur la partie inférieure du panneau. Les légendes en arabe qui les accompagnaient sont effacées. Les

deux premières images illustrent des scènes de guérison. Les deux autres montrent des scènes de torture: saint Élian est à genoux, les mains liées derrière le dos, et deux bourreaux enfoncent des clous dans son crâne; plus loin, le corps renversé du saint traîné par deux chevaux et le saint gisant abandonné dans une caverne. Tout en suivant de près la biographie de saint Élian, le peintre a interverti l'ordre des tortures; le saint fut en effet promené à travers la ville avant le supplice des clous qui entraîna sa mort (voir Saadé, 1974, p. 19 et suiv.).

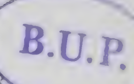
L'icône est une œuvre de Yūsuf al-Muṣawwir. Comme sur la précédente *Vierge à l'Enfant* (N° 66), l'artiste a signé en grec: XEIP IωCYΦ IEPEOC («Main du prêtre Yūsuf»; XEIP a été mal restauré: XAP). La partie centrale témoigne de l'influence de l'art crétois dont les exemples pouvaient aisément être vus dans une ville comme Alep. Le style et la technique sont les mêmes sur un *Archange Michel* de 1653 également signé en grec par Yūsuf (Agémian, 19[illegible]1, fig. 3). Les autres figures, traitées dans la technique de la miniature, sont à rapprocher de l'*Hymne acathiste* de la collection Henri Pharaon à Beyrouth, icône qui porte, toujours en grec, le nom du prêtre Yūsuf (*Icônes melkites*, N° 2).

68
SAINT ÉLIAN DE ḤOMṢ
Attribuée à Yūsuf al-Muṣawwir
Melkite
Avant 1666
88 × 62 cm

Après l'icône N° 67, une deuxième pièce dédiée à saint Élian et peinte, selon toute probabilité, par Yūsuf al-Muṣawwir. Cette attribution est justifiée par le choix, l'agencement et le style des petites scènes disposées au bas du panneau, de part et d'autre de l'effigie centrale du saint représenté sous les traits du guérisseur. Les images en question sont en effet identiques à celles figurées sur la précédente icône. La partie supérieure montrant dans un paysage de collines saint Élian à cheval armé d'une lance a été repeinte probablement au XVIIIe siècle; seuls le visage du saint et l'ange tenant une couronne au-dessus de sa tête gardent encore des traces de la peinture originelle. Le titre est inscrit en grec et en arabe: O AΓIOC MEΓAΛOMAPTHC HΛIANOC, القديس المعظم في الشهداء مار اليان الطبيب الحمصي (*Le saint vénéré parmi les martyrs Élian, le médecin de Ḥomṣ*).

67





68

69
SAINT SYMÉON STYLITE L'ANCIEN ET SAINT SYMÉON STYLITE LE JEUNE

Attribuée à Yūsuf al-Muṣawwir
Melkite
Avant 1666
77,5 × 59,7 cm

Les saints stylites occupent une place importante dans l'iconographie melkite (voir N° 60). Les peintres ont représenté avec une prédilection toute particulière les plus illustres d'entre eux: Syméon l'Ancien, dit aussi Syméon l'Alépin (389-459) dont la colonne s'élevait sur la montagne de Qal'at Sim'ān près d'Alep, et Syméon le Jeune, également connu sous le nom de Syméon le Thaumaturge (521-592), qui fit ériger sa colonne sur le Mont Admirable dans la région d'Antioche.

C'est à la gloire de ces deux stylites que la présente icône a été peinte. Syméon l'Ancien et Syméon le Jeune sont réunis sur la composition avec un grand nombre de scènes tirées de leur vie. Ils apparaissent de face et jusqu'aux genoux à l'intérieur de chapiteaux arrondis, sur des colonnes qui s'élèvent devant une chaîne de montagnes. Syméon l'Ancien est à gauche, vêtu d'un pagne et d'un manteau à capuchon; il tient de la main droite un rouleau ouvert: [ايها الرب الرحو]م [تراف علي جبلة يدك ايها القادر على كل شيء المحب البشر لا تورد الهلاك بغتة] على الذين [ألقو]ارجاهم عليك [بل هب] لنا [صبرا وطول ا]نات [كمألوف عادتك] [يا جزيل الرح]مة [وحدك] («Seigneur miséricordieux, ayez pitié de l'œuvre de vos mains, vous, le Tout-Puissant qui aimez l'humanité. Ne faites pas périr subitement ceux qui s'appuient sur vous, mais donnez-nous une grande patience et endurance, comme vous en avez l'habitude, vous, le très miséricordieux»).

Syméon le Jeune est vêtu du costume monastique; de sa main droite descend une corde attachée à un panier qu'une femme nimbée tient avec respect; dans sa main gauche, un rouleau ouvert: ان اهـل نينـوى سمعـوا بالخسف ووعيد الزلازل من اجل الهفوات وذلك بوساطة يونان النبي ابان دلايل القيامة بالحوت فتضرعوا بالتوبة والندامة لكن مثل اوليك يصرخ شعبك مع الاطفـال فارثي في تاديبنـا لاجل قيامتك ذات الثلاث ايام وارحمنا («Les habitants de Ninive qui ont entendu parler d'éclipse et de tremblement de terre à cause de leurs péchés par Jonas, lequel a préfiguré la résurrection par la baleine, ont fait pénitence et ont eu contrition. Et comme eux, votre peuple crie avec ses enfants: Soyez clément dans vos persécutions à cause de votre résurrection après trois jours et ayez pitié de nous»).

Les personnages qui animent le paysage évoquent la foule qui accourait auprès des stylites, ici principalement constituée de malades ou d'infirmes venus implorer leur guérison. L'ensemble est dominé par la figure du Christ représenté à mi-corps dans le ciel. Il tient dans chacune des mains un rouleau déployé. On lit à droite le passage de *Matthieu* 11, 28-29: تعالوا الي يا جميع المتعوبين و الثقيلي الحمل و انا اريحكم احملوا نيري عليكم («Venez à moi, vous tous qui peinez et ployez sous le fardeau, et moi je vous soulagerai. Chargez-vous de mon joug et mettez-vous à mon école»). À gauche, *Matthieu* 11, 29-30: تعلموا مني فاني وديع و متواضع القلب تجدون راحة لانفسكم («Car je suis doux et humble de cœur, et vous trouverez soulagement pour vos âmes»).

La pièce est identique à celle conservée au couvent de Notre-Dame-de-Balamand au Liban qui a été analysée par l'abbé Jules Leroy, 1962, pp. 333-358, et publiée dans *Icônes melkites*, pp. 140-146, N° 6. L'icône de Balamand a été peinte en 1699 par Ne'meh al-Muṣawwir. Tout porte à croire que la présente icône est l'œuvre du père de Ne'meh al-Muṣawwir (voir N°s 65-68). Les types humains et la technique du modelé offrent de solides arguments en ce sens. D'autres facteurs renforcent cette attribution: des rouleaux sont déployés à gauche et à droite qui étaient inscrits à l'origine; or, sur une icône de *l'Hymne*



acathiste signée par Yūsuf, le nom de l'artiste est écrit sur un rouleau ajouté au bas de la dernière scène (*Icônes melkites*, N° 2). Enfin, Ne'meh al-Muṣawwir eut souvent recours aux modèles de son père en les reproduisant dans les moindres détails (Agémian, 1983, pp. 79-81).

Plusieurs traits sur la partie intéressant Syméon l'Ancien rapprochent notre icône de la pièce N° 60: même attitude du saint qui passe la jambe par-dessus le rebord du chapiteau; même figure de suppliant placée à droite, levant les mains vers le stylite; même personnage enturbanné, ici suivi d'un domestique, qui est dessiné sur la gauche – le messager «de cette reine des Ismaélites, qui était stérile et qui envoya d'abord au saint quelques-uns des plus hauts dignitaires» (Leroy, 1962, p. 350). On retrouve aussi sous le pinceau de Yūsuf al-Muṣawwir, quoique ordonnées de manière différente, la plupart des scènes précédemment décrites qui tirent leur origine de la composition représentant la *Dormition d'un moine*: vieillard se traînant sur les genoux et les mains, vieillard à califourchon sur le dos d'un compagnon, homme transporté dans une litière, moine chevauchant un lion. On ne peut penser ici à des rapports de filiation entre les deux icônes, mais les traits mentionnés laissent envisager l'existence d'un archétype commun – la *Dormition de Saint Syméon l'Ancien* –, adaptation de la *Dormition d'un moine*, qui aurait en partie inspiré Yūsuf al-Muṣawwir.

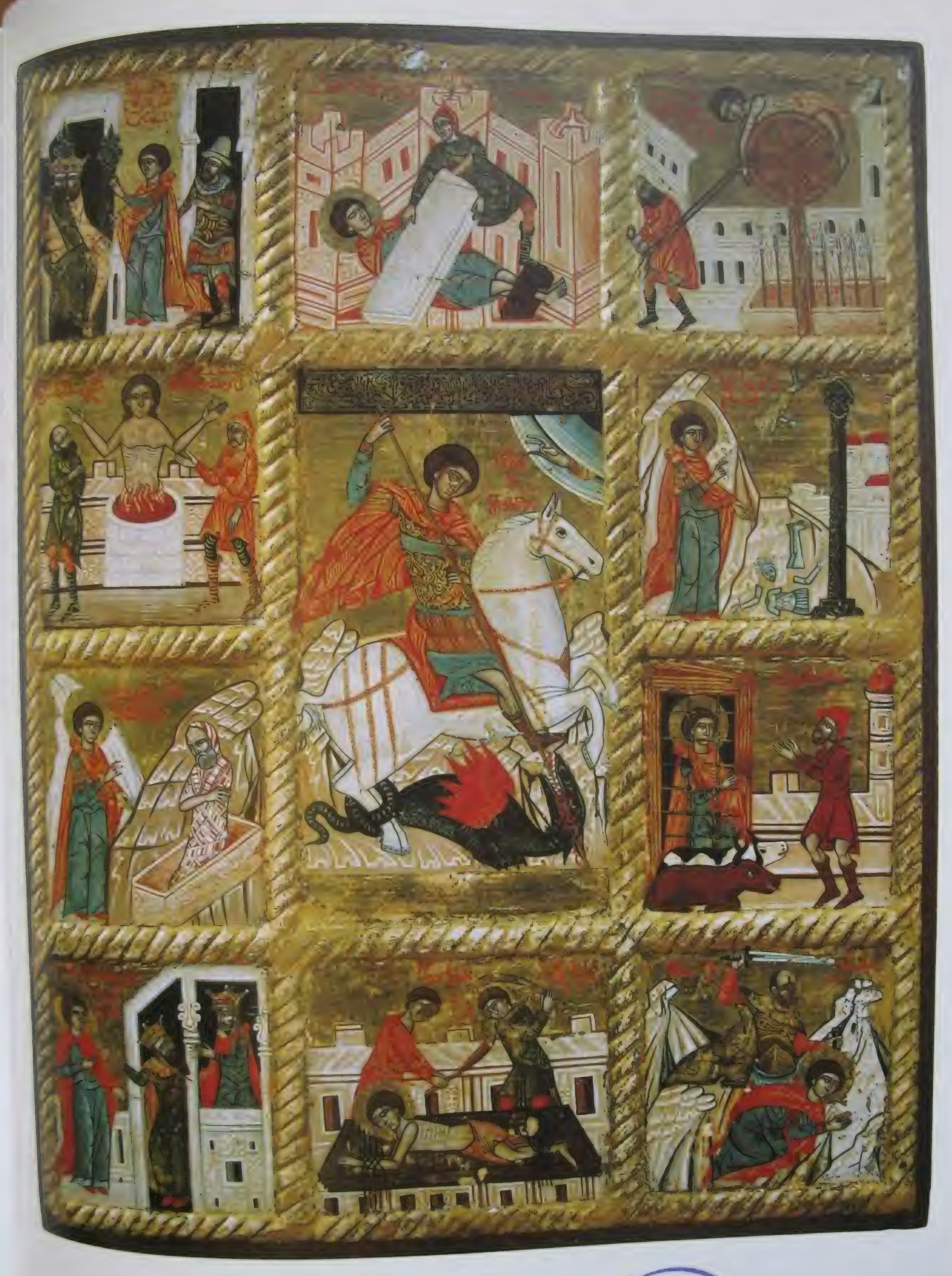
Pour ce qui est des scènes entourant la colonne de Syméon le Jeune, il est possible qu'elles aient été créées par Yūsuf lui-même. Elles se répètent presque toutes sur une icône dédiée à ce stylite, qui est aussi une œuvre de notre peintre (Agémian, 1976, p. 125 et suiv.). La pièce que l'on peut encore voir dans l'église grecque-orthodoxe de Notre-Dame à Alep regroupe non moins de trente épisodes de la vie du saint parmi lesquels on retrouve: Babylas le Chauve tenant son couvre-chef dans la main; la guérison du démoniaque laissant échapper un diablotin de sa bouche; sainte Marthe, la mère du saint, qui tient le panier destiné à la nourriture du stylite; la femme qui embrasse le fût; le miracle de Jacques sauvé par saint Syméon au moment où il tombe du haut d'un arbre. Il est significatif de noter que l'icône d'Alep comme celle de notre collection ont été peintes à une époque où le patriarche Makārios III Za'īm transcrivait cent quatre-vingt-dix-huit chapitres d'une *Vie arabe de Syméon le Jeune* et complétait sa copie par la traduction en arabe de vingt-huit chapitres provenant d'un manuscrit grec (Nasrallah, 1972, p. 387). On sait que Yūsuf al-Muṣawwir était un proche collaborateur de Makārios. Il est donc naturel de penser que, répondant aux efforts du Patriarche, Yūsuf ait traité cette hagiographie par son talent de peintre; que lisant ou relisant la vie de Syméon le Jeune, il s'en soit directement inspiré pour choisir et illustrer quelques-uns des épisodes les plus marquants, quitte à les combiner avec d'autres figures, pour réaliser la belle composition qui rend hommage à Syméon l'Ancien et à Syméon le Jeune.

70
PASSION DE SAINT GEORGES

Ne'meh al-Muṣawwir
Melkite
1666
51,5 × 40 cm

Au centre de l'icône, le combat de saint Georges (Ο ΑΓΙΟϹ ΓΕΩΡΓΙΟϹ) avec le dragon, représenté suivant un modèle traditionnel (voir N°s 5 et 66). Tout autour, dix scènes de la vie et du martyre du saint qui aurait été persécuté durant le règne de Dioclétien et de Maximien pour avoir refusé de sacrifier aux idoles. Des légendes en arabe résument les scènes peintes à l'intérieur de carrés très nets que séparent de larges torsades sculptées et dorées.

On voit de gauche à droite et de haut en bas: le saint conduit par un soldat devant deux personnages couronnés (لما وقف القديس امام الملكين), sans doute les empereurs Dioclétien et Maximien; le saint jeté en prison (لما وضعوا القديس الاعتقال) où il subit le supplice de l'instrument de bois serré autour de ses pieds et le supplice de la dalle de pierre qu'un bourreau presse sur sa poitrine; le saint attaché à la roue (لما وضعوا القديس على البكرة) que le bourreau fait tourner au-dessus de lances plantées au sol; le saint plongé dans une cuve de chaux vive (لما وضعوا القديس في اتون الكلس); le saint



détruisant les idoles en faisant le signe de la croix (لما هبط الاصنام); le saint ressuscitant le mort (لما اقام القديس الميت) lequel, tel Lazare, se dresse dans son sarcophage, enveloppé de bandelettes; le saint derrière les barreaux de sa prison ressuscitant les bœufs d'un paysan (لما اقام الثيران); le saint au temple (لما ادخلوا القديس الى بيت الاصنام) où l'attendent Dioclétien et Maximien; le saint couché à plat ventre et fouetté par deux bourreaux (لما ضربوا القديس بالسياط); le saint agenouillé en prière devant le bourreau qui s'apprête à le décapiter avec une épée (لما قطع راسه). Des architectures ou des rochers conventionnels se dressent sur le fond des scènes.

Celles-ci dérivent de schémas que l'on retrouve sur bon nombre d'icônes postbyzantines. Une icône de Patmos (1620-1630) offre à cet effet le plus proche point de comparaison, même si les scènes se suivent dans un ordre différent (Chatzidakis, 1985, pp. 158-159, N° 134 et pl. 177).

Cette icône luxueuse, peinte dans une gamme de couleurs claires et gaies relevées d'or, est la plus ancienne œuvre connue de Ne'meh (ou Ne'mtallāh) al-Muṣawwir, le fils du peintre Yūsuf al-Muṣawwir (voir N°s 65-69). Signée et datée de 1666, elle nous mène tout au début de la carrière de Ne'meh (il était encore en vie en 1724) et nous met en présence d'un artiste consciencieux, attaché à la tradition, qui a traduit avec une application un peu lourde et parfois gauche le modèle qu'il avait à sa disposition. Elle nous révèle un peintre déjà attentif aux détails et versé dans l'art de la calligraphie. L'écriture «fleurie» des légendes témoigne en ce sens mais aussi et surtout la somptueuse calligraphie en or sur fond noir qui transmet le nom de l'auteur et la date de l'exécution: صورها بيده الفانية افقر عباد الله و اخطاهم نعمة الله ابن المرحوم خورى يوسف المصور سنة سبعة الف ١٧٤ («Elle a été peinte par la main mortelle du plus pauvre des serviteurs de Dieu et du plus grand des pécheurs, Ne'mtallāh, fils du défunt prêtre Yūsuf al-Muṣawwir en l'an 7174 [=1666]»).

Alors que ses prédécesseurs avaient l'habitude de signer leurs icônes en grec (voir N°s 66-67), Ne'meh a signé en arabe et, pour la première fois, inséré l'inscription dans une bande rectangulaire spécialement prévue à cette intention dans la partie supérieure de l'image centrale. Ce bandeau qui apparaîtra régulièrement à partir de la deuxième moitié du XVIIe siècle, que l'on verra de préférence au bas des panneaux portant aussi bien la signature des artistes que les textes dédicatoires, constituera jusqu'à la fin du XIXe siècle l'un des éléments caractéristiques des icônes melkites.

71
CRUCIFIXION
Attribuée à Ne'meh al-Muṣawwir
Melkite
Avant 1692
34,5 × 27 cm

L'iconographie est apparentée à celle de la pièce N° 53: à la droite du Christ (Ο ωΝ), la Vierge (MHP ΘY) et trois saintes femmes; à sa gauche, saint Jean (Ο ΑΓΙΟC Ιω⟨ΑΝΝΗC⟩ Ο ΘΕΟΛΟΓΟC) et le centurion. Les anges sont représentés au-dessous des branches de la croix, entourés de nuages; ils recueillent dans des calices le sang qui coule des paumes et du flanc de Jésus. Sur la tablette de la croix, l'inscription INBI; de part et d'autre de la tablette, sur le fond or, le titre: Η ΑΓΙΑ CΤΑΥΡωCIC *(La Sainte Crucifixion)*.

La pièce ne porte ni date ni signature; point d'inscriptions arabes à côté des inscriptions grecques. On pourrait presque se tromper sur son origine et l'attribuer à un artiste grec de la fin du XVIIe siècle, n'était une précieuse référence, une grande icône de la *Nativité*, offerte en 1686 à l'église grecque-orthodoxe de Notre-Dame de Ḥamā en Syrie (Agémian, 1992, fig. 4). Les physionomies sont les mêmes d'une icône à l'autre et, ce qui est déterminant pour l'attribution, les procédés de la technique, la manière par exemple de souligner par une ombre qui s'étire vers les tempes, le dessin des yeux en amande. Il suffit de comparer les traits du centurion avec ceux de saint Joseph assis devant un berger sur la *Nativité*, pour reconnaître la même main, celle de Ne'meh al-Muṣawwir, «Ne'meh fils du prêtre Yūsuf», qui a signé l'icône de Ḥamā.



72

CROIX D'ICONOSTASE

Attribuée à Ne'meh al-Muṣawwir
Melkite
Avant 1692
117 x 101 cm

Grande croix provenant du sommet d'une iconostase. Les extrémités sont trilobées et les bords sont sculptés d'un motif en torsade. Le Christ est légèrement penché vers la gauche; il porte un pagne blanc; ses pieds reposent sur un *suppedaneum*. Sous la croix, les ossements d'Adam; en haut, le soleil et la lune dessinés de profil, ainsi que la tablette habituelle: INBI. À gauche, un ange recueillant dans un calice le sang qui coule de la paume du Christ. L'ange de droite a disparu. Le visage et le buste du Christ sont endommagés et c'est à peine si l'on distingue quelques morceaux de la figure de saint Marc disposé à droite, à l'extrémité trilobée de la croix. Car les symboles des évangélistes que l'on voit d'habitude sur ce type de croix (Chatzidakis, 1985, p. 129, N° 85) ont été remplacés par les évangélistes eux-mêmes, représentés à mi-corps et tenant dans les mains leurs *Évangiles* ouverts aux passages concernant la mort du Sauveur. Au sommet, saint Jean (ΙΩ(ΑΝΝΗC)):
ولما راى يسوع امه و التلميذ الذي كان يحبه واقفين
قال لامه يا امرأة هذا ابنك و للتلميذ هذه امك
(«Voyant sa mère et près d'elle le disciple qu'il aimait, Jésus dit à sa mère: ,,Femme, voici ton fils.“ Puis il dit au disciple: ,,Voici ta mère“», 19, 26-27);
وان واحدا من الجند طعن جنبه بحربة و للحين خرج
دما و ماء و الذي عاين شهد و شهادته حقا هي
(«L'un des soldats, de sa lance, lui perça le côté et aussitôt il sortit du sang et de l'eau. Celui qui a vu en rend témoignage, un authentique témoignage, et celui-là sait qu'il dit vrai», 19, 34-35).

À gauche, saint Matthieu:
ولما كانت الساعة التاسعة
صرخ يسوع بصوت عال و قال ايلي ايلي لبما [شبقتني اي]
الهي الهي لماذا تركتني فسمع قوم من القيامة [الحاضرين]
هناك فقالوا] ها هو ينادي بايليا و للوقت [اسرع] واحدا منهم
شاهرا واخذ اسفنجة و ملأها خلا و جعلها على قصبة وسقاه
(«Et vers la neuvième heure Jésus clama en un grand cri: ,,*Eli, Eli, lema sabaqthani?*“, c'est-à-dire: ,,Mon Dieu, Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?“; certains de ceux qui se tenaient là dirent en l'entendant: ,,Il appelle Élie, celui-ci!“ et aussitôt l'un d'eux courut prendre une éponge qu'il imbiba de vinaigre et, l'ayant mise au bout d'un roseau, il lui donna à boire», 27, 46-48).

En bas, saint Luc. Seules sont visibles la tête et l'épaule droite de l'évangéliste. Du texte rédigé sur son livre il ne reste plus que quelques phrases qui peuvent être restituées de la manière suivante:
وكانت الساعة [السادسة فحدثت ظلمة على الارض كلها الى]
ساعة [التاسعة و اظلمت الشمس و انشق حجاب الهيكل من وسطه]
وصاح [يسوع بصوت عظيم قائلا يا ابت في يديك استود ع روحي]
(«C'était la sixième heure quand, le soleil s'éclipsant, l'obscurité se fit sur le pays tout entier jusqu'à la neuvième heure. Le rideau du Temple se déchira par le milieu, et Jésus dit en un grand cri: ,,Père, je remets mon esprit entre tes mains“», 23, 44-46).

Le texte de saint Marc a entièrement disparu.

Malgré les dégâts qui l'ont altérée, la peinture témoigne encore des belles qualités de l'exécution. C'est à Ne'meh al-Muṣawwir qu'il faudrait faire l'honneur de cette pièce. Les raisons de l'attribution sont les mêmes que pour l'icône N° 71; le crucifix lui est probablement postérieur de quelques années; ce qu'il y avait de lourd et d'un peu appuyé a en effet disparu, laissant la place à un chromatisme délicat et à un graphisme élégant que l'on apprécie en particulier sur la figure du Christ.



73

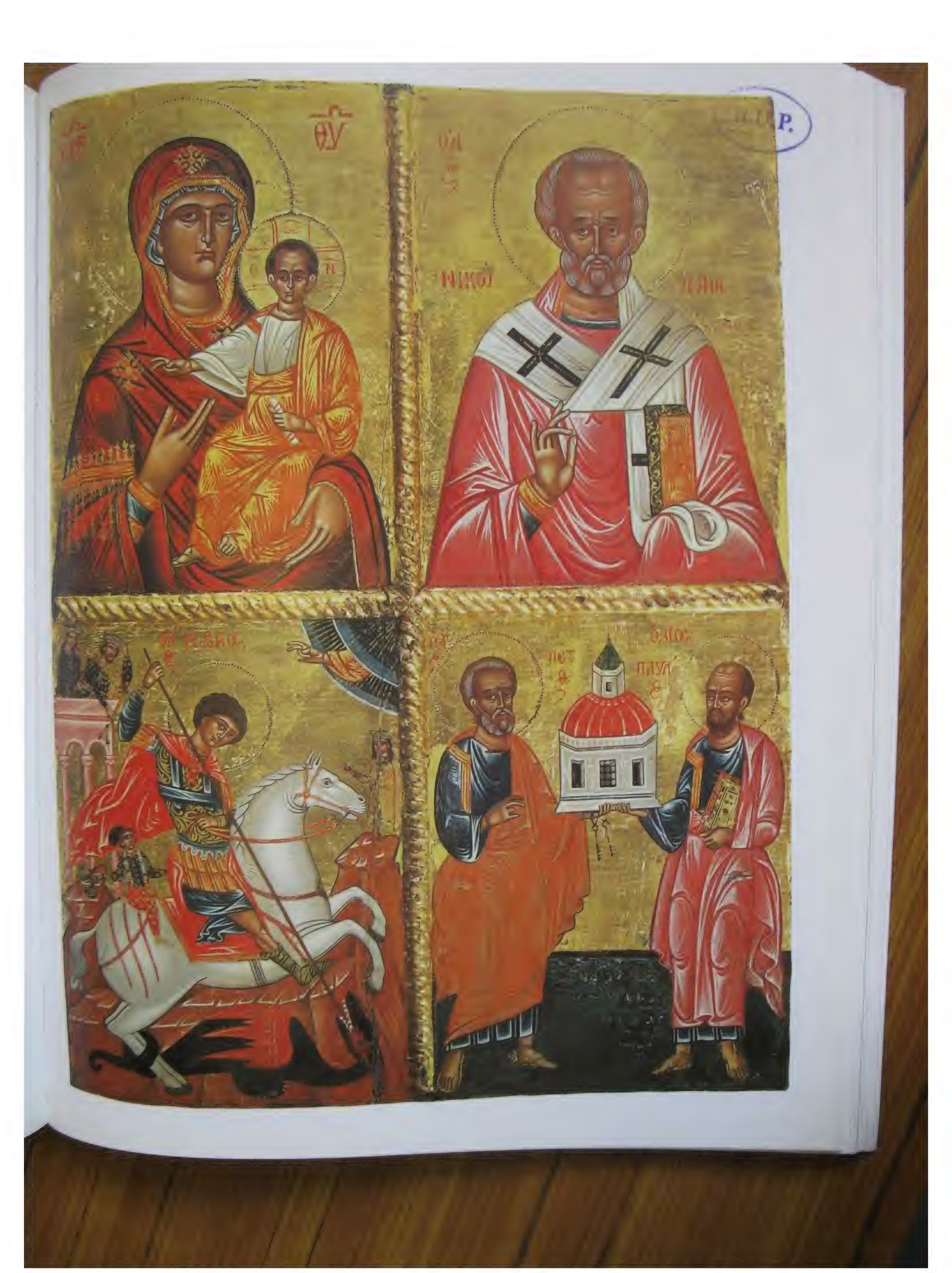
ICÔNE EN QUATRE PARTIES

Attribuée à Ne'meh al-Muṣawwir
Melkite
Avant 1692
50,5 × 38 cm

Les icônes divisées en quatre compartiments portant chacun l'effigie d'un saint ou bien une scène apparaissent fréquemment dans l'art melkite au XVII[e] et au XVIII[e] siècle. Suivant le désir du commanditaire, le peintre a juxtaposé ici la Vierge à l'Enfant du type Hodigitria (ΜΗΡ ΘΥ. Ο ΩΝ), saint Nicolas (Ο ΑΓΙΟϹ ΝΙΚΩΛΑΟϹ), saint Georges terrassant le dragon (Ο ΑΓΙΟϹ ΓΕΩΡΓΙΟϹ), saint Pierre (Ο ΑΓΙΟϹ ΠΕΤΡΟϹ) et saint Paul (Ο ΑΓΙΟϹ ΠΑΥΛΟϹ) tenant l'Église. L'inscription au bas de la dernière scène est lacunaire: اوقف هذه الايقونة المكرمة [على] كنيسة («Cette vénérable icône a été constituée *waqf* [à] l'église [...]»).

La pièce est à rapprocher d'une autre icône en quatre parties appartenant au couvent grec-catholique de Saint-Georges de Šīr au Liban (Cândea et Agémian, 1969, pp. 161-162, N° 19). Les sujets et les schémas se répètent avec exactitude; les deux icônes sont les mêmes et pourtant différentes. Toutes deux sont à attribuer à Ne'meh al-Muṣawwir. La présente icône est représentative d'une première étape dans la carrière de l'artiste, qui couvre les années antérieures à 1692. A cette époque, Ne'meh est l'exécutant fidèle des formules et des schémas grecs traditionnels. Notre icône montre, à travers une interprétation quelque peu «provinciale», tout le parti que le peintre a tiré de modèles crétois contemporains ou anciens, remontant peut-être au XVI[e] siècle.

L'année 1692 marque une nouvelle étape; il s'agit moins d'une rupture que d'une évolution qui humanise les physionomies abstraites en leur donnant un contour oriental souvent prononcé, qui adoucit le traitement du modelé et assouplit avec discrétion les plis des draperies. Le pinceau gagne aussi en finesse, les silhouettes se découpent avec une grâce accrue, et une ornementation gravée, d'inspiration orientale, se répand sur les vêtements, sur les fonds et les nimbes et remplace, sur les bordures, les anciennes torsades en bois. L'icône de Šīr est typique de cette période qui se prolonge jusqu'en 1724. Le cas est le même pour les icônes N[os] 74-76 de la collection.


ΘΥ
ΝΙΚΟ

74

ICÔNE EN QUATRE PARTIES

Attribuée à Ne'meh al-Muṣawwir et Ḥanania
Melkite
1708-1728
51,5 × 40,5 cm (avec cadre);
47 × 36,5 cm (sans cadre)

Comme pour le N° 73, le choix des saints personnages a dû être dicté par le commanditaire de l'icône. On voit sur le registre supérieur, représentés en position frontale, saint Jean Chrysostome (Ο ΑΓΙΟϹ Ι̅Ω̅⟨ΑΝΝΗϹ⟩ Ο ΧΡΙϹΟϹ⟨ΤΟΜΟϹ⟩) et saint Jean le Précurseur (Ο ΑΓΙΟϹ Ι̅Ω̅⟨ΑΝΝΗϹ⟩ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟϹ). Saint Jean Chrysostome tient ouvert le livre des *Évangiles*: قال الرب انا هو الراعى الصالح وانا عارفا رعيتي ورعيتي تعرفني كما ان الاب عارفا [بالاب] و نفسي ابذل دون الخراف واما الاجير الذي هو راعي وليس الخراف خرافه اذا راى الذئب اقبل [هرب] («Le Seigneur a dit: „Je suis le bon pasteur; je connais mes brebis et mes brebis me connaissent, comme le Père me connaît et je connais le Père, et je donne ma vie pour mes brebis. Mais le mercenaire qui n'est pas le berger, quand il voit venir le loup [il s'enfuit]"», *Jean* 10, 11-12). Saint Jean le Précurseur est ailé; une coupe portant son chef nimbé est posée devant lui; il tient un rouleau sur lequel on lit: توبوا فقد اقتربت منكم ملكوت السموات («Repentez-vous, car le Royaume des Cieux est tout proche», *Matthieu* 3, 2) et ها هو الفاس موضوع على اصول الشجر فكل شجرة لا تثمر [ثمرا] صالحا [تقطع] و [تلقى في النار] («Déjà la cognée se trouve à la racine des arbres; tout arbre donc qui ne produit pas de bon fruit va être coupé et jeté au feu», *Matthieu* 3, 10). Sur le registre inférieur, saint Pierre (Ο ΑΓΙΟϹ ΠΕΤΡΟϹ) et saint Paul (Ο ΑΓΙΟϹ ΠΑΥΛΟϹ) qui se font vis-à-vis. Le premier tient un rouleau entrouvert, le second un livre fermé.

L'icône, qui est un pur produit de l'École d'Alep, se présente comme une œuvre de collaboration entre deux peintres, Ne'meh al-Muṣawwir et son fils Ḥanania. L'exécution est homogène dans l'ensemble mais des nuances parfois à peine perceptibles permettent de distinguer la main du père de celle du fils. La partie supérieure porte toutes les caractéristiques du style et de la technique qui marquèrent l'art de Ne'meh après 1692 (voir N°s 72-73). Sur la partie inférieure, les mâchoires légèrement proéminentes, le dessin des mains aux doigts longs et recourbés, la mollesse des draperies trahissent la manière de Ḥanania (voir N°s 79-82). Ce dernier collaborait déjà avec son père en 1708 pour un *Jugement Dernier* destiné à l'église arménienne des Quarante-Martyrs d'Alep. Sur cette grande toile, les deux artistes sont si proches l'un de l'autre qu'il est difficile de délimiter la part respective de leur travail (Agémian, 1973, p. 93 et fig. 1). Cette observation incite à croire que notre icône a été peinte après 1708 mais aussi avant 1728, date à laquelle Ne'meh n'était plus en vie.



75
ARCHANGE MICHEL

Attribuée à Ne'meh al-Muṣawwir
Melkite
Premier quart du XVIII[e] siècle
48 × 38 cm

Debout sur un nuage, vêtu du costume militaire et tenant une épée, c'est dans le rôle de gardien d'une porte d'entrée que l'archange Michel est représenté. Comme sur les icônes qui suivent ce type iconographique (Chatzidakis, 1962, p. 119, N° 99), il tient de la main gauche un *volumen* avec l'inscription: Ὁρᾶς μὲ τὸν ἄϋλον πρὸς μάχην ἐναντίον. ξιφηφόρος δ'ἄμαχος πέλω τῆς πύλης («Tu me vois, moi l'immatériel, prêt au combat. Le glaive à la main, je garde la porte»).

On ne saurait se tromper en affirmant que l'auteur de cette icône est Ne'meh al-Muṣawwir. Les traits de l'archange – visage ovale, yeux rapprochés aux paupières lourdes, nez long et droit, lèvres minces – sont identiques à ceux de la Vierge trônant au Paradis que Ne'meh a peinte en 1694 sur le *Jugement Dernier* du couvent de Balamand (*Icônes melkites*, N° 2).

Le travail est soigné autant pour la partie peinte que pour la partie gravée. Les rinceaux fleuris qui se développent sur le fond et le nimbe donnent un aspect précieux à l'image, que rehaussent encore les enroulements de feuilles sur la cuirasse. Des médaillons polylobés garnis de fioritures entrecoupent la floraison du fond, portant à gauche et à droite, le titre: Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟϹ) ΜΙΧΑΗΛ *(L'archange Michel)*.

76
ARCHANGE MICHEL

Attribuée à Ne'meh al-Muṣawwir
Melkite
Premier quart du XVIII[e] siècle
51,5 × 40 cm

L'image est semblable à celle du N° 75. Il y a répétition dans les moindres détails et analogie du point de vue du style. Tout porte à croire qu'il s'agit d'une œuvre de Ne'meh al-Muṣawwir qui se différencie de l'icône précédente par le traitement des parties nues où les zones éclairées sont finement hachurées de blancs. On note aussi la présence – rare dans la production de Ne'meh – d'un rinceau d'acanthes courant sur la bordure. L'inscription sur le rouleau est la même que sur l'icône N° 75, mais elle est rédigée en lettres capitales de même que le titre: Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟϹ) ΜΙΧΑΗΛ.

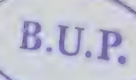
77
ARCHANGE MICHEL

Melkite
Premier quart du XVIII[e] siècle
91 × 56,5 cm

Comme sur les icônes N[os] 75-76, l'archange Michel (Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟϹ) ΜΙΧΑΗΛ) est en habits militaires et tient une épée de la main droite. Sa mission toutefois consiste ici à recueillir l'âme de l'homme mort qu'il foule aux pieds. L'âme apparaît dans la main gauche de l'archange sous la forme d'une figure féminine. La représentation qui occupe toute la surface du panneau est d'un style plutôt rustique. Le jeu du pinceau est moins raffiné que sur les icônes précédentes, mais on n'est pas sans distinguer sur la physionomie de l'ange l'écho de la manière de Ne'meh al-Muṣawwir. L'icône a probablement été exécutée par un peintre qui avait fait son apprentissage dans l'atelier du maître alépin.

75

76


B.U.P.



78
SAINT NICOLAS
Melkite
Premier quart du XVIII[e] siècle
37 × 28,7 cm

Saint Nicolas (Ο ΑΓΙΟϹ ΝΙΚΟΛΑΟϹ), en buste, est figuré suivant un type habituel que l'on retrouve sur les icônes N[os] 27 et 121. La pièce se rapproche davantage du N[o] 121 qui montre aussi, à une échelle réduite, le Christ et la Vierge tendant

au saint les insignes de l'évêque, l'*Évangile* et l'*omophorion*.

L'icône, légèrement altérée par l'usure du temps, est richement ornementée suivant les traditions de l'école d'Alep (voir N[os] 73, 74, 78, 79, 85, 87-90). Des motifs floraux sont répandus sur le nimbe et le *phélonion* de saint Nicolas, diversifiés d'une zone à l'autre, gravés sur le fond or, peints en or sur le vêtement. La bordure est aussi soignée avec ses cartouches alternativement rouges et verts sur lesquels se découpent en or les enroulements réguliers d'un rinceau. Les visages et les parties nues n'ont pas été négligés. La plus grande minutie a présidé à leur élaboration. On pense à Ne'meh al-Muṣawwir mais la précision un peu sèche du pinceau laisse envisager de préférence un travail élaboré par un disciple au sein de l'atelier d'Alep. Ces considérations permettent de situer l'icône dans le premier quart du XVIII[e] siècle.

79

NAISSANCE DE LA VIERGE

Attribuée à Ḥanania
Melkite
1719
88,5 × 66 cm

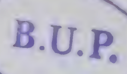
C'est la première icône d'un ensemble de quatre pièces (voir N[os] 80-82) qui devait avoir eu sa place sur une iconostase de grandes dimensions. Le nom de l'église manque sur la marge inférieure des panneaux de même que ceux du donateur et du peintre; seule la date de 1719 existe encore sur les icônes N[os] 79 et 81. Que ces pièces aient été exécutées par la même main, le style le confirme ainsi que l'unité dans la gamme chromatique, avec prédominance de blanc, de rose, de bleu azur et de gris sur chacune des compositions. L'étroite parenté d'art entre ces icônes et celles signées par le diacre Ḥanania (voir *Icônes melkites*, N[os] 10, 13) autorise à avancer le nom de ce peintre qui fut le fils de Ne'meh al-Muṣawwir (voir N[os] 70-76). Dans le répertoire des œuvres connues de Ḥanania, ces quatre icônes occupent une place de choix. Icônes de grand format où l'artiste a fait évoluer un nombre élevé de personnages, icônes luxueuses travaillées avec application, dont on ne trouve l'équivalent qu'à Alep sur l'iconostase de l'église grecque-orthodoxe de Notre-Dame (*Présentation du Christ au Temple*, 1714; *Présentation de la Vierge au Temple*, 1718).

Sur la présente icône de la *Naissance de la Vierge*, le nombre des personnages est plus élevé que sur les N[os] 38 et 55; de même, Joachim est figuré non point debout à gauche ou à droite de la composition mais au centre, assis derrière la table chargée de plats; tourné vers quatre femmes qui sortent d'une porte, il indique la Mère de la main droite. Sainte Anne est à gauche, assise sur son lit, le dos appuyé sur un coussin; une jeune fille penchée vers elle lui présente un bol et une cuillère. Au premier plan et à droite, deux servantes préparent le bain du nouveau-né; la plus âgée est assise, portant l'enfant sur ses genoux; elle avance la main afin d'éprouver la température de l'eau que sa compagne verse dans un bassin; à gauche, une femme assise sur le sol balance Marie endormie dans son berceau. Le fond or et les nimbes sont gravés de rinceaux et de motifs floraux. Dans la partie supérieure, le titre: Η ΓΕΝΝΗϹΙϹ ΤΗϹ ΘΕΟΤΟΚΟΥ *(La Naissance de la Vierge)*. En bas et à gauche dans la marge, la date: ١٧١٩ (1719).

L'influence directe ou indirecte de la peinture occidentale a ici modifié le caractère byzantin de l'iconographie. Elle apparaît dans les détails du costume et du mobilier, dans la note intimiste suggérée par les mules placées à côté du lit de sainte Anne, dans le dessin de la table, dans la lourde tenture encadrée de balustres et de volutes. L'artiste a pu s'inspirer d'une icône grecque véhiculant une composition de style italien, dans le genre de celle que peignit en 1674 Victor de Corfou et conservée dans la collection H. Stathatos (Xyngopoulos, 1951, p. 11).

79




B.U.P.

81



82

80
ANNONCIATION

Attribuée à Ḥanania
1719 (?)
90 × 71 cm

La représentation est conforme en tous points aux modèles qui ont prévalu dans la peinture crétoise traditionnelle. Elle en a conservé la simplicité en même temps que la rigoureuse symétrie (voir Chatzidakis, 1962, p. 62, N° 38 et pl. 28; *idem*, 1985, p. 154, N° 124 et pl. 62). Le peintre a répété, sans y apporter de modifications majeures, les hautes architectures conventionnelles reliées par un mur percé de niches qui s'élèvent derrière les personnages. L'ange avance dans un mouvement rapide qui soulève le pan de son *himation* rose; il tient une lance de la main gauche et tend la main droite vers la Vierge dans le geste de la bénédiction. Marie est debout sur un escabeau, devant un siège sans dossier, hachuré d'or. Elle incline la tête et sa main droite qui sort, paume en avant, des plis du *maphorion* rouge, indique la soumission. Un rayon avec le Saint-Esprit en colombe part du segment de ciel bleu, et descend vers elle.

La peinture se distingue autant par sa fidélité à la tradition que par le fini de l'exécution. Ḥanania qui en est l'auteur (voir N° 79) y a porté un soin tout particulier, digne en cela de son père Ne'meh al-Muṣawwir. Les traits des visages perpétuent ici avec un rare bonheur la prosopographie des œuvres de Ne'meh (voir N° 75). Comme sur la précédente icône, les nimbes et le fond or sont finement ouvragés. Le titre est inscrit dans un cartouche aux extrémités trilobées: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙϹΜΟϹ (*L'Annonciation*).

81
DIMANCHE DE THOMAS

Attribuée à Ḥanania
Melkite
1719
90 × 68,6 cm

Le Christ (ΙϹ ΧϹ. Ο ωΝ) est au milieu de ses disciples, juste dans l'axe de l'icône. Il est debout sur un piédestal, devant la porte fermée d'un édifice à trois façades que rythment de hautes colonnes et que surmontent des baldaquins. Jésus élève le bras et découvre son flanc afin que Thomas puisse le toucher et vérifier ses doutes sur la Résurrection. La représentation adhère fidèlement au texte de l'*Évangile*: «Huit jours plus tard, les disciples se trouvaient à nouveau dans la maison et Thomas avec eux. Jésus vint, toutes portes closes, et se tint au milieu d'eux: „Paix soit avec vous!" dit-il. Puis il dit à Thomas: „Porte ton doigt ici: voici mes mains; avance ta main et mets-la dans mon côté et ne sois plus incrédule mais croyant"» (*Jean* 20, 26-27).

Le groupe symétrique des apôtres et leurs gestes mesurés, l'attitude du Christ qui a «la ferme allure de l'orateur antique, posé de face, droit, le bras levé ou tout au moins ployé sur le côté» (Millet, 1960, p. 578), son *himation* sombre, d'un vert foncé, qui s'oppose aux couleurs vives sur les vêtements des apôtres, accusent le caractère solennel de l'événement. L'architecture du fond participe de la majesté de la scène en structurant la composition de ses lignes sévères et élégantes.

Le titre de l'icône est: ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟΥ ΘΟΜΑ (*Dimanche de Thomas*). La date apparaît à gauche, au bas du panneau: ١٧١٩ سنة («Année 1719»).

La pièce est d'aussi belle tenue que la précédente *Annonciation*. Elle confirme, dans les procédés du travail, la bonne connaissance que l'artiste, Ḥanania, avait de la peinture byzantine – voir le traitement des draperies. Elle apporte aussi un témoignage, parmi, d'autres, sur la qualité des modèles que les *muṣawwirūn* d'Alep avaient à leur disposition dans leur atelier.

82
DÉCOLLATION DE SAINT JEAN LE PRÉCURSEUR

Attribuée à Ḥanania
Melkite
1719 (?)
83 x 63,2 cm

Il y a un rapport iconographique à établir avec la pièce N° 54 pour le groupe formé par le bourreau et par saint Jean. Les couleurs où dominent le rose et le blanc sont celles qui ont été utilisées pour la série d'icônes décrites plus haut (N°s 79-81). La figure du Précurseur a été largement retouchée; retouches également sur le sol et sur une partie de la banderole qui s'enroule autour de la croix posée à terre. Salomé, en costume d'apparat, est à gauche, debout dans l'embrasure de la porte du palais; elle tient le plat pour recevoir la tête de saint Jean qu'elle va porter au roi. Le palais d'Hérode a pris ici des proportions inusitées; des constructions hybrides avec de nombreux éléments de caractère Renaissance barrent tout le fond du tableau. Inhabituelle est l'apparition de la Vierge orante que l'on voit à droite, juste au-dessus de la balustrade. Suivant l'iconographie habituelle à ce type, la Vierge en buste (MHP ΘY) porte sur sa poitrine le médaillon du Christ Emmanuel. De même que la croix posée auprès de saint Jean, symbole de son martyre, la présence de la Vierge avec l'Enfant souligne que la mort du Précurseur s'intègre dans l'économie de l'Incarnation du Fils (dans la *Déisis*, ce sont toujours la Vierge et saint Jean le Précurseur qui intercèdent auprès du Christ pour les péchés des hommes). Le titre de l'icône est: O AΓ(IOC) IΩANNHC O ΠPOΔPOMOC *(Saint Jean le Précurseur)*.

83
SAINT SABBAS

Melkite
Première moitié du XVIIIe siècle
51 x 38 cm

Grande figure du monachisme oriental, saint Sabbas (O AΓIOC CABBAC O HΓIACMENOC, القديس سابا العجابي) est vu jusqu'à la taille portant l'habit monastique. Il tient de la main droite une pomme qui évoque le fruit défendu de l'arbre du paradis et de la main gauche un *volumen* inscrit: [بهيا كان في المنظر] و جيدا في [المخبر الثمرة] الذى [قتلني حسنها] و اما المسيح فهو عود الحياة الذى اذا اكلت منه لا اموت لكن اهتف مع اللص اذكرني يا رب في ملكوتك («Comme il était beau et bon à manger le fruit qui m'a tué! Mais le Christ est l'Arbre de la Vie; si j'en mange je ne meurs pas, mais je crierai avec le Larron: „Souviens-toi de moi Seigneur dans ton Royaume"»; cf. *L'Oktoékhos*, ton VII, dimanche à la liturgie, premier tropaire des *Béatitudes*). Le texte arabe lacunaire a pu être reconstitué grâce à l'inscription retrouvée presque identique sur une autre icône de *Saint Sabbas* (église grecque-orthodoxe de Saint-Georges à Lattaquieh en Syrie). Le saint y est également représenté de face, en habit monastique, tenant un rouleau déployé de la main gauche et un fruit de la main droite. L'icône de Lattaquieh est signée par Ḥanna al-Qudsī (voir N°s 85-87). Notre icône offre une grande parenté de style avec les œuvres de Ḥanania (voir N°s 79-82).

La vénération qui entoura saint Sabbas (mort en 532) est due non seulement à sa vie ascétique, mais également au monastère qu'il fonda dans le désert de Palestine, centre célèbre de la vie monacale et liturgique de l'Église orientale.

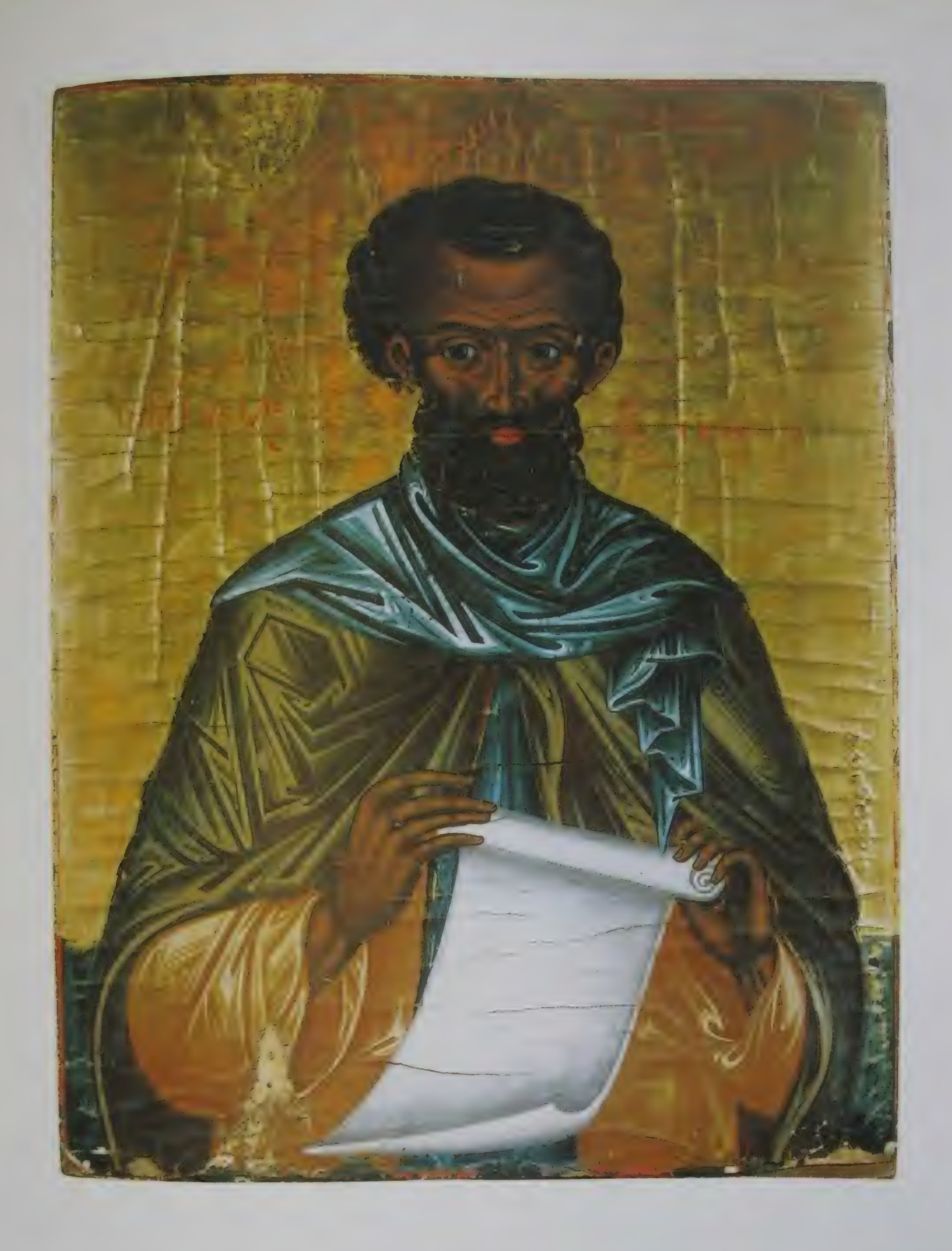
84
SAINT MOÏSE L'ÉTHIOPIEN

Melkite
Première moitié du XVIIIe siècle
52 x 39,5 cm

Avant de se retirer dans un monastère du désert égyptien, Moïse le Noir ou l'Éthiopien fut le chef d'une bande de brigands. C'est par des menaces qu'il força les portes du monastère car les moines, connaissant sa mauvaise réputation, ne voulurent pas l'accepter parmi eux. Saint Moïse est aussi l'exemple de celui qui suit les paroles de *Matthieu* 11, 12: «Le Royaume des cieux est assailli avec



violence; ce sont des violents qui l'arrachent.» Comme les saintes Thaïs et Marie l'Égyptienne, saint Moïse fascina les fidèles par sa conversion spectaculaire. On le voit ici à mi-corps, légèrement tourné vers la droite, caractérisé par son teint basané et par sa chevelure frisée. Le *volumen* qu'il tient des deux mains ne porte plus d'inscription. Il est vêtu d'une tunique ocre, d'un manteau brun et d'un capuchon bleu. Fond or avec le titre: Ο ΑΓΙΟϹ ΜΟΥϹΙϹ Ο ΕΘΙΩΨ *(Saint Moïse l'Éthiopien)*. Style typique de l'école d'Alep de la première moitié du XVIII[e] siècle.



La représentation de saint Moïse sur les icônes, comme celle de sainte Thècle plus haut mentionnée (voir N° 10), n'est pas habituelle. Il faut cependant remarquer que des monastères lui furent dédiés dans le Proche-Orient, dont celui, maronite, de Mār Mūṣā, dans le Metn (Liban). Ce monastère existait avant 1670, comme il ressort d'une inscription, et il devint en 1756 la propriété de l'Ordre des Moines Libanais. Centre d'une intense activité spirituelle, culturelle et éducative (il fut le siège d'une ancienne imprimerie), il déploie par ses moines une notable œuvre missionnaire.

85
CÈNE MYSTIQUE

Attribuée à Ḥanna al-Qudsī
Melkite
1722
67,5 × 47 cm

C'est autour d'une table carrée que sont réunis le Christ et les douze apôtres. Jésus (IC XC) est au centre, donnant la bénédiction; sa main gauche repose sur l'épaule de saint Jean (IΩ⟨ANNHC⟩) affaissé devant lui. Pierre (ΠETPOC) et André (AN ΔPEAC) sont à sa droite; Matthieu (MATΘ⟨AIOC⟩), Thomas (ΘΟ MAC), Jacques (IA⟨KΩBOC⟩) et Simon (CIMON) sont à sa gauche. Les apôtres assis sur les côtés, vus de dos ou de profil, ne sont pas désignés mais on reconnaît Judas au premier plan par la bourse qu'il tient de la main droite et par le diablotin noir plaqué contre sa poitrine; on identifie de même, grâce à leurs types conventionnels, saint Marc et saint Paul à gauche, saint Barthélemy et saint Philippe à droite.

Des édifices complexes mais élégants et sveltes s'élèvent sur le fond, donnant un élan indéniable à la composition. Les tonalités blanches et grises des constructions, qui se répètent sur le dallage du sol, contribuent, par effet d'opposition, à mettre en valeur la chaude polychromie du noyau central. La note dominante est donnée par la table d'un brun-mauve auquel se joignent le pourpre et le rouge judicieusement distribués sur les vêtements à côté de gammes plus subtiles de bleu, de vert et de rose. Les différents objets et les mets disposés sur la table – calice en or, carafons en cristal, aiguières, plats, fourchettes et couteaux, miches de pain et radis – ont donné à l'artiste l'occasion de réaliser une belle nature morte où la consistance de chacun des éléments a été traduite avec justesse et sensibilité.

Le titre sur le fond: O ΔEIΠNOC O MYCTIKOC *(La Cène mystique)*, est bien conservé mais la dédicace dans la marge inférieure est abîmée. On ne lit plus que le nom de Ḥanania (حانانيا) et la date de 1722 (١٧٢٢). Le nom du peintre alépin Ḥanania (voir N°s 79-82) sur une œuvre que les caractéristiques du style concourent à attribuer au peintre palestinien Ḥanna al-Qudsī (voir N°s 86-87) incite à envisager l'hypothèse d'une collaboration entre les deux artistes. Cette hypothèse est renforcée par l'existence d'une autre icône, une fort belle *Cène* datant de 1725 que nous avions eu l'occasion de voir dans le commerce en 1969: en effet, la pièce, qui était travaillée suivant la manière de Ḥanna al-Qudsī, portait en grec la signature de ce peintre – XEIP XANNA – et en arabe, le nom de Ḥanania. Ḥanna al-Qudsī fut parmi les rares peintres melkites du XVIIIe siècle qui eurent parfois recours au grec pour signer leurs icônes. Sur une *Passion de Saint Georges* peinte en 1721 pour l'église Saint-Nicolas de Tripoli, son nom apparaît à la fois en grec – XEIP XANNA – et en arabe: تصورة بيد الفانية حنا القدسي بتاريخ سنة ١٧٢١ مسيحية («Peinte par la main mortelle de Ḥanna al-Qudsī en l'an 1721 de l'ère chrétienne»; voir *Icônes melkites*, N° 42).



86
ICÔNE EN CINQ PARTIES

Ḥanna al-Qudsī
Melkite
1735
64 × 51,5 cm

Bel exemple du travail de Ḥanna al-Qudsī, marqué par les usages de l'école d'Alep, au moins pour ce qui est de l'ornementation luxuriante, au caractère oriental. L'ensemble est mis en valeur par la technique contrastée qui oppose les motifs gravés sur les fonds or aux motifs dorés qui se détachent en réserve sur des fonds de couleur. Encadrés de rinceaux, couronnés par des arcs en accolade ou par des arcs polylobés, les personnages aux nimbes fleuris, aux vêtements parfois finement ouvragés, apparaissent sur des fonds garnis de rinceaux feuillus. La calligraphie fait aussi partie du décor et les titres donnés en grec et en arabe se mêlent au feuillage sans créer de rupture. Ainsi parée, l'icône rappelle une pièce d'orfèvrerie. Mais l'icône tire aussi son importance par le soin apporté à la peinture et par la belle ordonnance de la composition.

Sur le registre supérieur et au centre, le Christ Roi des rois et Grand Archevêque assis sur un trône (Ο ΒΑCΙΛΕΥC ΤΩΝ ΒΑCΙΛΕΥΟΝΤΩΝ ΚΑΙ ΜΕΓΑC ΑΡΧΙΕΡΕΥC, ملك الملوك و سلطان السلاطين). Il forme une *Déisis* avec la Vierge (ΜΗΡ ΘΥ, سيدتنا [ام الاله]) et saint Jean le Précurseur (ΙΩΑΝΝΗC Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC, يوحنا المعمدان). Sur l'*Évangile* ouvert, on peut lire le passage de *Jean* 8, 12: انا هو نور العالم و من يتبعني ليس يسلك في الظلام بل يجد نور الحياة («Je suis la lumière du monde; qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais aura la lumière de la vie»). À gauche et à droite, dans de compartiments plus étroits, saint Basile (Ο ΑΓΙΟC ΒΑCΙΛΕΙΟC, باسيليوس الكبير) et saint Antoine (Ο ΑΓΙΟC ΑΝΤΩΝΙΟC, انطونيوس الكبير); sur le rouleau: انا نظرت الشيطان ناصبا اشراكه على الارض مثل الفخ فقلت هل ترى من يخلص («J'ai vu Satan posant ses filets sur la terre comme un piège. Je me suis demandé qui pourrait y échapper»). Les deux scènes qui occupent le registre inférieur montrent, dans une rigoureuse symétrie, le combat de saint Georges (Ο ΑΓΙΟC ΓΕΩΡΓΙΟC, الشهيد جيورجيوس المعظم) et le combat de saint Démètre (Ο ΑΓΙΟC ΔΙΜΙΤΡΙΟC, الشهيد ديمتريوس المعظم). Les deux cavaliers sont accompagnés de petits personnages assis sur la croupe des chevaux. A gauche, derrière saint Georges, l'esclave grec sauvé de la captivité en Algérie; l'aiguière qu'il tient de la main droite et la serviette jetée sur son bras rappellent que saint Georges le délivra au moment où il donnait à boire à son maître (voir N° 24). Derrière saint Démètre, un jeune homme aux poignets enchaînés: est-ce bien une allusion à l'épisode de l'évêque Cyprianos? (voir N° 62). Il se peut que le peintre ait illustré ici un autre miracle de saint Démètre, celui de l'enfant délivré de la captivité en Égypte. Voir à ce propos les scènes représentées sur une icône de la *Passion de Saint Démètre*, peinte en 1727 par Ḥanna al-Qudsī (*Icônes melkites*, p. 186, N° 47).

Au bas de l'icône et en lettres d'or, la dédicace: اوقف هذه الايقونة المباركة جرجس ابن المقدسي رزق على كنيسة الاربعين شاهد في مدينة حمص بتاريخ سنة ١٧٣٨ للتجسيد الالهي متصورة بيد العبد الحقير حنا القدسي («Cette icône bénie a été constituée *waqf* par Ǧirǧis, fils du pèlerin Rizq, à l'église des Quarante Martyrs de la ville de Ḥomṣ, en l'an 1738. Elle a été peinte par la main de l'humble serviteur [de Dieu] Ḥanna al-Qudsī»).



87

DIMANCHE DE L'ORTHODOXIE

Attribuée à Ḥanna al-Qudsī
Melkite
Première moitié du XVIIIe siècle
68 × 47,5 cm

La représentation symbolise le triomphe de l'Orthodoxie sur l'hérésie iconoclaste et la fin de la Querelle des images. Assuré par l'action de l'impératrice Théodora, régente de son fils Michel III, cet événement fut célébré par une fête solennelle qui se déroula le 11 mars 843 dans la basilique de Sainte-Sophie, et qui consacra les décisions du VIIe concile œcuménique en faveur des images; fixée au premier dimanche du Carême, cette fête est toujours conservée dans l'Église orientale (voir plus haut V. Cândea, pp. 25 et 41).

La composition reproduit un modèle connu qui s'est transmis avec des variantes parfois mineures sur les icônes et sur les fresques (*East Christian Art*, pp. 49-50, fig. 43). Divisée en deux registres bien distincts, elle se rapproche le plus d'une icône peinte au XVIIe siècle par Emmanuel Tzanfournaris (Chatzidakis, 1962, p. 98, No 63). Les différences résident principalement dans le carrelage qui sépare ici les deux zones et dans la disposition de certains personnages qui, faute de place, ont été relégués au deuxième plan. On voit en bas et au centre saint Théophane du Grand Champ et saint Théodore le Stoudite tenant l'icône du Christ Pantocrator (IC XC. O ωN); à gauche, sainte Théodosie portant l'icône du Christ Emmanuel, les confesseurs Ioannikios, Stéphane, Thomas et Pierre; sur le rouleau que tient l'un des confesseurs, l'inscription: Θεοτόκε παρθένε, πάσα τῶν Ὀρθοδόξων («Vierge, Mère de Dieu, de tous les Orthodoxes»); à droite, les confesseurs Macaire de Pélékète, Étienne le Jeune, Joseph, Jean Katharon, Arsène et André. C'est le VIIe concile œcuménique (787) qui a rétabli l'adoration des icônes. En haut et au centre, une grande icône de la Vierge Hodigitria (MHP ΘY. IC XC. O ωN) soutenue par les archanges Michel (M) et Gabriel (Γ). Un rideau descend de la partie inférieure de l'icône et un chandelier en or est placé devant elle sur le sol. À gauche, l'impératrice Théodora et son fils Michel III, debout sur des coussins. À droite, le patriarche Méthodios (Μεθόδιος), un prélat et deux moines. Ces quelques personnages montrent bien que la victoire des iconodoules fut d'abord celle des moines, les plus âpres défenseurs des images et les plus persécutés durant la crise iconoclaste, et celle du pouvoir temporel qui imposa les décisions des docteurs de l'Église.

Le titre est en capitales rouges, inscrit de part et d'autre de l'icône de la Vierge: H KYPIAKH THC OPΘωΔOΞIAC *(Dimanche de l'Orthodoxie).*

Ce thème a été traité à diverses reprises au XVIIIe siècle par les artistes melkites. La présente icône est la plus accomplie de toutes. La dédicace qui était rédigée au bas du panneau, probablement complétée par la signature du peintre, est à présent effacée. Les traits prosopographiques ainsi que les détails de la technique, apparentés à ceux de l'icône No 85, permettent néanmoins d'attacher à la pièce le nom de Ḥanna al-Qudsī. On connaît de ce peintre une deuxième icône représentant le *Dimanche de l'Orthodoxie*; datée de 1726, elle se trouve dans l'église grecque-orthodoxe de Notre-Dame-de-la-Dormition à Lattaquieh en Syrie. Le couvent Notre-Dame-de-Balamand au Liban conserve aussi une icône du même thème, portant quant à elle le nom de Ḥanania et la date de 1722 (*Icônes melkites*, No 14).





88-89

VIERGE HODIGITRIA ET CHRIST PANTOCRATOR

Attribués à Ġirğis Ḥanania
Melkites
1768
68,5 × 55 cm (avec cadre)
60 × 45,5 cm (sans cadre)

Les deux icônes, qui conservent encore leurs cadres primitifs mobiles, ne portent pas de signature, mais le style un peu gras, la palette dépourvue de brillance, permettent d'identifier sans difficulté la main de Ġirğis Ḥanania, dernier représentant de l'école d'Alep dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle (*voir Icônes melkites*, N[os] 27, 29-30 et 32). À l'exemple des icônes produites au sein de cette école, les personnages apparaissent sur des fonds gravés au trait et au pointillé, et des cartouches meublés de rinceaux dorés garnissent les bordures (voir N[os] 74-75, 78-80 et 86). La Vierge suit le type de la Hodigitria avec une variante – elle pose la main sur le genou de l'Enfant (ὁ ὤν). Celui-ci bénit de la main droite et tient une croix de la main gauche. Dans la partie supérieure, de part et d'autre de la Vierge, deux anges, à mi-corps sur des nuages, s'inclinent respectueusement, les mains croisées sur leur poitrine. Le modèle provient d'une icône de Ḥanania peinte en 1740 (couvent grec-catholique de Saint-Michel à Zūq, au Liban), qui a été repris en 1781 par le prêtre Kyrillos al-Dimašqī, fidèle imitateur des *muṣawwirūn* d'Alep (voir *Icônes melkites*, N° 36). Même gamme de couleurs sur les trois pièces, avec un bleu foncé pour le *maphorion*, un blanc teinté de gris pour le *chiton* et un rose clair pour l'*himation*; même réseau de plis linéaires qui dessinent avec souplesse les vêtements de l'Enfant.

Dans la partie inférieure, la dédicace: اوقفت هذه الايقونة المباركة [...] يعقوب ابن [...] الى [...] دير بشارة العذرا لراهبات الملكيات الباسيليات سنة ١٧٦٨ مسيحية



«Cette icône bénie a été constituée *waqf* par [...] Ya'qūb ibn [...] au [...] couvent de l'Annonciation de la Vierge des Religieuses basiliennes melkites en 1768 de l'ère chrétienne»).

L'icône du *Christ Pantocrator*, qui fait le pendant de la *Vierge à l'Enfant*, présente, dans la partie supérieure, les mêmes figures d'anges dessinées en miniature. Le Christ est vêtu d'une tunique d'un rouge vif et d'un *himation* bleu-vert qui s'enroule en plis volumineux autour de la taille. Il porte le nimbe crucifère (Ο ωΝ) et tient un *Évangile* ouvert: ΕΓΩ ΕΙΜΙ Η ΑΜΠΕΛΟΣ Η ΑΛΗΘΗΝΗ ΚΑΙ Ο ΠΑΤΗΡ ΜΟΥ Ο ΓΕΩΡΓΟϹ ΕϹΤΙΝ. ΠΑΝ ΚΑΗΜΑ ΕΝ ΕΜΟΙ ΜΗ ΦΕΡΟΝ ΚΑΡΠΟΝ («Je suis le vrai cep et mon Père est le vigneron. Tout sarment en moi qui ne porte du fruit [il le coupe]», *Jean* 15, 1). La belle qualité de l'écriture retient l'attention. Elle témoigne de l'intérêt que l'arrière-petit-fils de Yūsuf al-Muṣawwir portait à l'art de la calligraphie, tout comme son père Ḥanania et son grand-père Ne'meh al-Muṣawwir (voir N° 70). La dédicace en arabe est la même que sur l'icône de la Vierge:
اوفت هذه الايقونة المكرمة [...] يعقوب الى [...] دير بشار
العذرا لراهبات الملكيات الباسيليات سنة ١٧٦٨ مسيحية
(«Cette icône vénérable a été constituée *waqf* [...] par [...] Yaqūb [...] au couvent de l'Annonciation de la Vierge des religieuses basiliennes melkites en 1768 de l'ère chrétienne»).

90

DORMITION DE LA VIERGE

Attribuée à Ǧirǧis Ḥanania
Melkite
Deuxième moitié du XVIIIe siècle
67 × 52 cm

La composition est enrichie de nombreux épisodes secondaires (voir N° 39) mais elle est conçue de manière que le thème principal de la *Dormition* soit très nettement dégagé. Les apôtres, les hiérarques, les saintes femmes sont strictement ordonnés autour de la mince silhouette de la Vierge et de la figure du Christ qui apparaît encadré de deux anges dans une triple gloire en forme de mandorle. Ils sont disposés en trois rangs superposés, les personnages de la dernière rangée étant alignés au même niveau que le Christ et les anges. La rigueur de l'ordonnance est atténuée par le jeu de l'or et des couleurs; les taches vives et bien tranchées où dominent des rouges différents – des repeints ultérieurs ont assombri la palette par endroits – sont mises en relief par les fonds blancs des architectures et du lit mortuaire.

En dehors de la scène de Jéphonias qui se déroule au premier plan sans nuire à la solennité de l'ensemble, on voit dans la partie supérieure un épisode qui précède la *Dormition* proprement dite: c'est l'arrivée des apôtres pour assister aux derniers moments de la Vierge. Seuls onze apôtres sont figurés à l'intérieur des nuages qui les transportent. Thomas le retardataire est absent de ce groupe mais on le retrouve au sommet de la composition dans la scène de l'Assomption de la Vierge; il est en partie caché par l'un des deux anges qui élèvent la Vierge assise dans les nuées. La Vierge remet sa ceinture à l'apôtre.

Le titre de l'icône: Η ΚΟΙΜΗCΙC ΤΗC ΘΕΟΤΟΚΟΥ *(La Dormition de la Vierge)* est tracé en rouge sur le fond or gravé de rinceaux. Cette ornementation ainsi que les cartouches bicolores de la bordure garnis de rinceaux dorés nous dirigent vers la production de l'École d'Alep. Comme les icônes N°s 88-89, la pièce est à attribuer à Ǧirǧis Ḥanania pour des raisons d'ordre stylistique et technique. La comparaison avec les œuvres de Ne'meh al-Muṣawwir (N°s 74-75) et de Ḥanania (N°s 79-82) permet de suivre sur les traits des visages, au travers des transformations intervenues au cours du temps, la continuité du style pratiqué par trois générations d'artistes.

De Ǧirǧis Ḥanania on connaît deux autres icônes de la *Dormition de la Vierge*. Elles se trouvent au Liban, l'une datant de 1764, au couvent de l'Annonciation de Zūq, l'autre de 1774, dans la collection Nicolas Bustros de Beyrouth, et toutes deux sont représentées avec le même cycle détaillé. La même composition a été reproduite avec des variantes par la plupart des peintres de l'École d'Alep (voir *Icônes melkites*, N°s 17 et 31). L'une d'entre elles se détache de ce groupe et retient l'attention par le rare motif qui a été ajouté aux épisodes plus haut mentionnés, à savoir la mise au tombeau de la Vierge. L'icône en question, que tout concourt à attribuer à Ne'meh al-Muṣawwir, a été réalisée vers la fin du XVIIe siècle pour l'église Notre-Dame du couvent de Balamand.





91
COMBAT DE SAINT GEORGES
Prêtre Kyrillos
Melkite
Deuxième moitié du XVIII[e] siècle
75 × 56,5 cm

Saint Georges (Ο ΑΓΙΟϹ ΓΕѠΡΓΙΟϹ) est peint suivant le type complexe adopté sur les triptyques N[os] 47-48 et sur l'icône en quatre parties de Ne'meh al-Muṣawwir (N[o] 73) où de nombreuses figures enrichissent la scène du combat avec le dragon. Le saint cavalier accomplit son exploit béni par la main divine. La jeune princesse qui



apparaissait seule sur l'icône N° 24, est ici accompagnée du roi et de la reine qui assistent à la lutte du haut de leur château, suivis d'un membre de la cour; le roi s'apprête à donner les clés de la ville au vainqueur, tandis que deux anges descendent vers lui tenant l'un une couronne, l'autre la palme des martyrs. Le jeune homme grec que saint Georges délivra de sa condition d'esclave est aussi associé à la représentation, tenant bien en vue son habituelle aiguière.

Ce qu'il y a de plus remarquable sur cette icône peinte à une période tardive, c'est son caractère traditionnel que ne vient troubler aucun élé-

ment réaliste. Elle a été exécutée par le prêtre Kyrillos, dont la signature apparaît au bas de l'icône: الفقير القس كيرللس. Il s'agit là de Kyrillos Biṭār al-Dimašqī, également connu sous le nom de Kyrillos al-Muṣawwir R. B. [= Régulier Basilien], qui devait être rattaché au couvent grec-catholique de Saint Jean-Baptiste de Šuwaïr. L'ensemble de son œuvre, qui s'inscrit entre les années 1776 et 1790, atteste la filiation de l'école d'Alep (voir *Icônes melkites*, pp. 110-113). On ne peut établir avec certitude que Kyrillos ait fait un apprentissage à Alep dans l'atelier que dirigeait à cette époque Ğirğis Ḥanania (voir N[os] 88-90), mais on sait que des icônes spécialement commandées à Alep même arrivaient régulièrement au couvent de Šuwaïr (Abou Nohra, 1983, p. 112). On peut encore voir dans les locaux du monastère des œuvres exécutées par Ne'meh, Ḥanania et Ğirğis, autant de modèles signés par des artistes réputés, que Kyrillos pouvait mettre à contribution en les imitant dans la mesure de ses possibilités.

92
RÉSURRECTION
Attribuée au prêtre Kyrillos
Melkite
Deuxième moitié du XVIII[e] siècle
58 × 51 cm

La version occidentale de la *Résurrection* avec le Christ qui surgit au-dessus du tombeau, portant l'étendard de victoire, a remplacé ici la traditionnelle *Descente aux Limbes* (N° 65). Cependant, malgré l'emprunt occidental, le peintre est resté attaché à la tradition orientale: en effet, le Christ sort du tombeau fermé dont les sceaux sont demeurés intacts. Il surgit à travers la pierre tombale qui ne devait pas être renversée par des anges comme l'ont imaginé les peintres modernes de l'Occident (par contre, dans le cycle de la Passion, Dürer, attaché à la tradition, a suivi le type de notre icône). Un pagne rouge ceint les hanches du Christ et une cape blanche couvre son épaule gauche. La scène a lieu dans un paysage de collines aux molles ondulations; plantes, cyprès. Au premier plan, trois soldats; deux d'entre eux sont endormis tandis que le troisième tente de se protéger de la lumière à l'aide de son bouclier. Sur le fond or, écrit, non sans maladresse, le titre: H ANACTACIC TOY X(PICTO)Y *(La Résurrection du Christ)*.

La pièce est à attribuer au prêtre Kyrillos, auteur du précédent *Combat de Saint Georges* pour des raisons de style et de technique. Le peintre a reproduit dans un style naïf un modèle utilisé par Ḥanania en 1724 (couvent Notre-Dame de Balamand) et par son contemporain Ğirğis Ḥanania (couvent Saint-Michel de Zūq).





93-94

VIERGE TRÔNANT
ET CHRIST TRÔNANT

Melkites
1705
Chaque icône: 92,5 × 66 cm

Sur la première icône, le type plutôt rare de la *Vierge Maîtresse des Anges*. La Vierge trône entre les archanges Michel et Gabriel; ses mains sont posées sur les épaules de l'Enfant qui est assis sur sa jambe gauche. L'Enfant est représenté de face, donnant la bénédiction et tenant un rouleau fermé de la main gauche. Le siège, en bois sans dossier, est garni de coussins cylindriques. Il a été dessiné de côté de même que l'escabeau qui porte sous l'arête, l'inscription suivante: اوقف هذه الايقـونة المقدسة الريس هندي على دير اليشع النبي في رياسة السيد المطران كير سلفترس («Cette sainte icône a été constituée *waqf* par le supérieur Hindī au couvent du Prophète Elisée durant l'épiscopat de l'évêque Kyr Sylvestros»).

La deuxième icône fait le pendant de la *Vierge Trônant*. Le Christ encadré de deux séraphins est assis sur un siège dessiné de face, légèrement différent de celui de la Vierge. Il bénit de la main droite; l'*Évangile* qu'il tient appuyé sur sa jambe gauche est ouvert *à Jean* 6, 44 à 51 et 54-55:

ما من احد يقدر على الاتيان الى الابن [ما لم يجتذبه] الاب الذي ارسلني و انا اقيمه في اليوم الاخير انا هو خبز الحياة الذى نزل من السما الذى يأكل منه لا يموت بل يحيا الى الابد و الخبز الذي ساعطيه هو من اجل حياة العالم الحق الحق اقول لكم ان لم تأكلوا جسد ابن البشر وتشربوا دمه فلا حياة بكم بل من يأكل جسدي و يشرب دمي فله الحياة الدايمة وانا اقيمه في اليوم الاخير («Nul ne peut venir à moi si le Père qui m'a envoyé ne l'attire; et moi, je le ressusciterai au dernier jour». / «Je suis le pain vivant, descendu du ciel. Qui mangera ce pain vivra à jamais. Et le pain que moi je donnerai, c'est ma chair pour la vie du monde». / «En vérité, en vérité, je vous le dis, si vous ne mangez la chair du Fils de l'homme et ne buvez son sang, vous n'aurez pas sa vie en vous. Qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle et je le ressusciterai au dernier jour»). Au bas du panneau, une inscription similaire à celle de l'icône N° 93: اوقف هذه الايقونة المقدسة على دير القديس اليشع النبي المطران كير سيلفترس سنة ١٧٠٥ مسيحية («Cette sainte icône a été constituée *waqf* au couvent du Prophète Saint-Elisée par l'évêque Kyr Sylvestros en 1705 de l'ère chrétienne»).

Les deux représentations, majestueuses, laissent deviner derrière elles la qualité des modèles qui ont été mis à contribution. L'icône N° 31 du catalogue, montrant un *Christ Trônant* du début du XVII[e] siècle, deux icônes de la même époque se trouvant à Patmos et reproduisant le thème de la *Vierge Maîtresse des Anges* (Chatzidakis, 1985, pl. 138 et 163) permettent de suivre la fidélité des transmissions et de relever en même temps l'aspect quelque peu machinal de l'interprétation. En copiant des images d'un niveau supérieur, le peintre n'a pas toujours compris le sens des schémas proposés; sur l'icône de la Vierge, par exemple, les plis qui animent la robe, sont déformés sur la gauche et n'ont guère de rapport avec le mouvement esquissé par la jambe.

Le peintre demeure anonyme, mais un certain nombre de travaux peuvent être reportés à son actif. On lui doit, entre autres, une icône de la *Naissance de la Vierge* datant de 1702 (*Icônes melkites*, N° 41) et les miniatures d'un *Évangéliaire* copié en 1702 pour Euthyme Ṣaifi, archevêque de Tyr et de Sidon et fondateur plus tard de l'Ordre grec-catholique des Basiliens Salvatoriens (voir Haddad, 1965, p. 37, N° 95). Le nom d'Euthyme Ṣaifi, est inscrit sur deux autres icônes de ce peintre: il s'agit d'un *Saint Nicolas* (1707) et d'une *Passion de Saint Georges* (1711) exécutés pour l'église Saint-Nicolas de Saïda, église qui avait été restaurée en 1690 par l'archevêque susmentionné. Ces indications laissent croire que notre peintre évoluait très probablement dans l'entourage immédiat d'Euthyme Ṣaifi.

95

SAINT JEAN LE PRÉCURSEUR

Attribuée à Parthénios, évêque de Tripoli
Melkite
Deuxième moitié du XVIII[e] siècle
54 × 39,2 cm

Saint Jean le Précurseur (يوحنا المعمدان) ailé, de face et à mi-corps. Il tient une croix-étendard et un *volumen* inscrit: اعدوا طريق الرب اصنعوا سبله [مستقيمة] («Préparez le chemin du Seigneur, aplanissez ses sentiers», *Matthieu* 3, 3); اعملوا الان [...] تستحق التوبة («Produisez donc un fruit qui soit digne du repentir», *Matthieu* 3, 8).



Les traits prosopographiques, les larges coups de pinceau, voire le décor du nimbe avec des fleurettes gravées au pointillé, rattachent cette icône au cycle d'œuvres exécutées dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle par l'évêque de Tripoli, Parthénios. À comparer notamment avec l'icône du *Prophète Élie* signée par le prélat et datée de 1761, se trouvant dans le couvent grec-orthodoxe de Saint-Élie à Šuwāïya au Liban (première rangée de l'iconostase).

96
DIPTYQUE

Michel le Crétois
1818
19,3 × 29 cm (ouvert)

Le diptyque fermé a l'apparence d'un livre auquel on a essayé de donner un caractère luxueux. L'or est utilisé en abondance sur les faces extérieures qui sont ornées à l'imitation des reliures. Le décor presque essentiellement gravé est identique sur les deux volets: croix dessinées par un feuillage à l'intérieur de médaillons lobés; fonds agrémentés de pastilles dorées et d'une fine résille de losanges; écoinçons meublés de fleurs et de feuilles d'acanthe. Une double bordure délimite l'encadrement, composée de fleurettes gravées et d'un feston rouge. Le feston a été peint ou repeint lorsque le diptyque a été restauré.

Des cartouches à fond noir mettent en évidence, sous les croix, deux inscriptions en caractères dorés. Sur le plat supérieur: هذه القونة الشريفة برسم المقدسى انطانيوس منصور («Cette honorable icône a été peinte pour le pèlerin 'Anṭonios Manṣūr»). Sur le plat inférieur: بيد المعلم ميخايل كردلي سنة ١٨١٨ («Par la main du *mu'allem* [le maître] Michel le Crétois, en l'an 1818»).

Le diptyque s'ouvre sur des images peintes en miniature. L'or se mêle ici aux couleurs pour donner un éclat précieux à l'ensemble. Il étincelle sur les fonds, sur les nimbes semés d'étoiles, sur les vêtements chargés le plus souvent de somptueuses broderies. Des motifs dorés rehaussaient aussi les cadres en relief – aujourd'hui largement restaurés – qui abritent les différentes scènes. Celles-ci demeurent fidèles aux schémas de la tradition byzantine bien que le style et la facture aient un cachet occidental prononcé.

Sur la face gauche, l'apparition du *Buisson ardent* à Moïse (العليقة الملتهبة بالنار و غير محترقة). La Vierge (ΜΗΡ ΘΥ) à mi-corps, dans l'attitude de l'Orante, l'Enfant (Ο ΩΝ) assis et donnant la bénédiction, sont au centre, dans un médaillon doré; des flammes s'échappent du buisson qui les porte. L'ange qui les accompagne est tourné vers Moïse (موسى) que l'on voit debout au premier plan, tenant un bâton; la main droite levée, paume en avant, il contemple l'apparition; à ses pieds, des brebis accroupies.

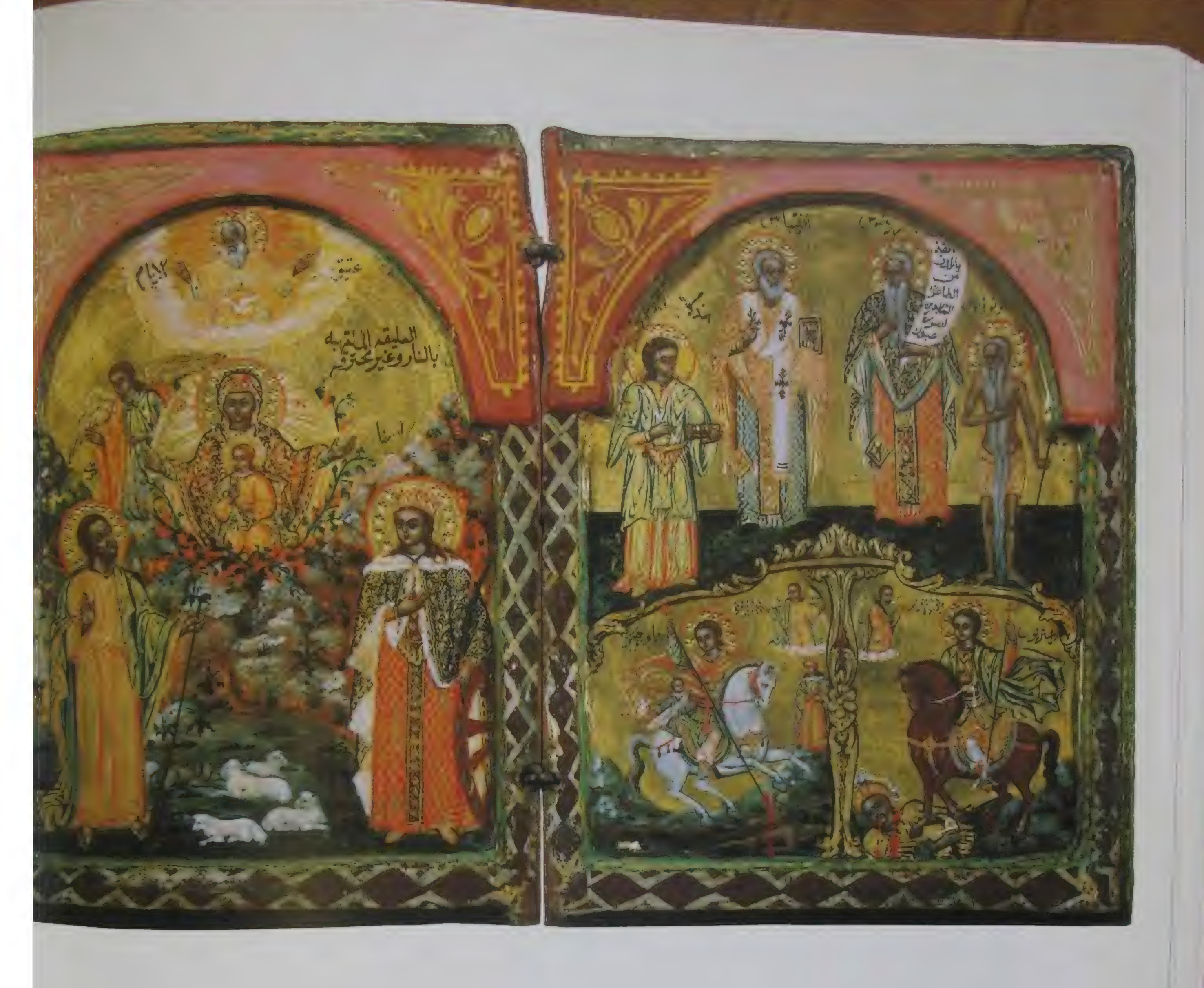
La vision de Moïse eut lieu sur le mont Sinaï durant son refuge en Madiân, pour échapper aux poursuites du Pharaon. Elle est relatée dans l'*Exode* 3, 1-5 et les Pères l'ont interprétée comme la préfiguration de l'Incarnation du Fils: de même que dans cette théophanie le buisson en feu n'était pas dévoré, la Vierge enfanta le Christ sans perdre la virginité.

Sainte Catherine (كاترينا) fait aussi partie de la scène; elle est debout à droite dans ses atours royaux; sa main gauche, qui tient une palme, s'appuie sur la roue, l'instrument de son martyre. Au sommet, l'Ancien des Jours (عتيق الايام) bénissant des deux mains.

Quatre saints occupent la partie supérieure de la face droite divisée en deux registres. Ils sont disposés de manière que leurs silhouettes s'adaptent au contour de l'arc qui les surmonte. Saint Pantéleimon (بندلا), patron des médecins, saint Onuphre (اونوفاوس) que l'on invoque contre la mort subite, encadrent saint Antipas (انتيباس) et saint Charalampe (كرلنبوس) qui protège les hommes contre la peste. Il présente un rouleau inscrit: انقذ يا راوف من الطاعون الساجدين لصوت عبدك («Sauve, Ô miséricordieux, de la peste ceux qui se prosternent à la voix de ton serviteur»).

Quant à saint Antipas, il fut le premier évêque de Pergame. Mentionné dans l'*Apocalypse* 2, 13, martyr dans la persécution de Domitien (fin du Ier siècle), il jouit d'un vénération particulière dans l'Église orientale.

En bas, séparés par un motif en forme de balustre, les saints guerriers Georges (جاورجيوس) et Démètre



(ديمتريوس). L'association des six saints sur ce volet du diptyque devrait être l'option du commanditaire après un pèlerinage qui l'amènera jusqu'au couvent de Sainte-Catherine, à Sinaï.

Les scènes ont été peintes avec une minutie incroyable. On admire la finesse du pinceau qui a fouillé les moindres détails et son habileté à rendre le relief des chairs au moyen de touches délicatement fondues. Nous avons ici un bon témoignage du talent de miniaturiste de Michel Polychronis le Crétois et de sa manière occidentalisée qui laissa une impression si profonde au Liban et en Syrie, où il travailla de 1809 à 1821. Réalisé pour 'Anṭonios Manṣūr, le diptyque offre aussi un témoignage sur la vogue de Michel auprès des particuliers. C'est un exemple de plus à ajouter aux nombreuses icônes destinées au culte privé qu'il peignit à l'intention de riches bourgeois comme 'Anṭūn aṣ-Ṣarrāf, Ǧirǧis Bustros, Buṭros Dāġer, Yūsuf Naǧǧar, 'Abdallah et Hibatallāh Ṣadaqa (voir *Icônes melkites*, N°s 57, 72, 73).

Un autre diptyque ayant la forme d'un livre de prières avait été présenté en 1975 par la Galerie Nikolenko (*Icônes*, 1975, N° 34). Les compositions en miniature peintes sur les faces intérieures étaient l'œuvre de Polychronis, le père de Michel le Crétois.

97

PASSION DE SAINT JACQUES LE PERSE

Melkite
Premier quart du XIXe siècle
79 × 57 cm

Saint Jacques le Perse est ce dignitaire de la cour des rois sassanides, un moment apostat de la foi chrétienne par complaisance envers Yazdgerd Ier, et auquel le fils et successeur de ce dernier, Bahram V Gor, dans les débuts de son règne (420-438), fit subir l'amputation successive des doigts, des orteils, des mains, des pieds, des bras, des jambes, puis la décapitation: supplice qui valut à la victime le surnom de «l'Intercis» (Devos, 1953, p. 157).

Après l'image du saint montré dans ses habits orientaux (N° 6), la figure équestre de saint Jacques le Perse en costume militaire, luttant contre les forces du mal; béni par la main divine, il enfonce sa lance dans le corps du démon qui gît à terre. Autour du panneau central avec le titre: Ο ΑΓΙΟϹ ΙΑΚΩΒΟϹ Ο ΠΕΡϹΟϹ, القديس مار يعقوب الفارسي المقطع *(Saint Jacques le Perse l'Intercis)*, différents épisodes illustrant la vie du saint. Les scènes de supplice sont largement développées, précédées toutefois d'images rappelant que saint Jacques souscrivit au désir du roi de Perse en sacrifiant aux idoles; qu'il reçut de sa mère et de sa femme, toutes deux chrétiennes, une lettre le reniant «car il avait changé la vérité en mensonge»; qu'après être revenu à la foi chrétienne, il comparut devant le roi sans être troublé par ses menaces, prêt à accepter la mort «car elle n'est rien moins que l'entrée de la vie».

Ces images sont résumées par des légendes en arabe. En haut, et de gauche à droite: لما سجد للاصنام و الشياطين («Le saint sacrifiant aux idoles»); لما ندم و عاد الى امانة المسيح («Le repentir du saint»). Sur la bordure de droite et de haut en bas: لما تهدده الملك المنافق بالعذاب («Le saint menacé de tortures par le roi»); لما تشاوروا بانهم يعطوه فضة لصحبة النساء («L'argent réuni pour tenter le saint par les femmes»); لما تشاوروا بانهم يعطوه فضة («L'argent réuni pour être remis au saint»); لما امر الملك عليه بالعقاب و العذاب («Le saint battu et torturé»). Sur la bordure de gauche et de bas en haut: لما قطعوه ونال اكليل الشهادة على امانة يسوع المسيح («Le saint coupé en morceaux»); لما جمع المؤمنون اعضاء [القديس] و بنوا عليهم كنيسته («Lorsque les fidèles ont rassemblé les membres [du saint] sur lesquels ils ont construit son église»).

L'inscription rédigée en grec sur la partie médiane, au-dessus des deux scènes de torture, est en grande partie effacée. On lit vers la droite: ΤΗϹ ΠΟΛΕΩϹ ΑΝΤΙΟΧΙΑϹ («[...] de la ville d'Antioche»).

L'icône a dû être réalisée dans le premier quart du XIXe siècle par un émule de Michel Polychronis (N° 96) ou par un peintre qui fit son apprentissage dans l'atelier organisé par le maître crétois lors de son séjour en Syrie (Agémian, 1975, pp. 3-7). L'élève reste très au-dessous du maître mais l'imitation est visible dans le dessin des plantes et des arbres, dans le décor des bordures ornées de rinceaux d'acanthes et de rosaces, et dans les traits des physionomies bien que ceux-ci aient été fortement «localisés».

98

VIERGE À LA ROSE

Attribuée à Miḫā'īl Mhanna al-Qudsī
Melkite
Deuxième moitié du XIXe siècle
52 × 37 cm

Le thème de la Vierge «Rose immarcescible» (voir Nos 47-48) connut une grande faveur auprès des peintres melkites au XVIIIe et au XIXe siècle. Parfois associé à l'Arbre de Jessé (*Icônes melkites*, Nos 23, 33), il donna lieu à une composition d'un très bel effet décoratif que tous les peintres de l'école d'Alep ainsi que leurs élèves, disciples et imitateurs, reproduisirent jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Il fut également représenté au XIXe siècle par les peintres de l'école de Jérusalem, dans une composition plus simple dont nous avons ici un exemplaire. Le thème est nettement marqué sur le piédestal orné de roses où se tient l'Enfant. Des roses blanches et rouges garnissent aussi la bordure. L'image réunit, malgré son apparente simplicité, d'autres éléments de la symbolique mariale. En même temps que les archanges Michel (مخاييل) et Gabriel (جبراييل) couronnant la Vierge (والدة الاله), on voit saint Joseph (يوسف) et saint Zacharie (زخريا) qui l'entourent et des fleurs d'oranger dans les mains de la Vierge et de saint Joseph.

L'icône, de caractère populaire, comme toute la production de l'École de Jérusalem, tire sa séduction de la fraîcheur et de la gaieté du coloris comme du charme naïf des personnages aux visages «ronds comme une hostie» selon un idéal de beauté locale (Cândea, 1970, p. 51). On en connaît de nombreuses répliques peintes par la même main, celle de Miḫā'īl Mhanna al-Qudsī, l'un des peintres les plus féconds et peut-être les plus doués de l'école mentionnée. Deux d'entre elles ont été publiées (*Icônes melkites*, Nos 88-89); d'autres se trouvent au couvent Notre-Dame-de-l'Annonciation à Zūq au Liban, d'autres encore dans la collection Nicolas Bustros à Beyrouth et dans la collection Camille Aboussouan à Paris.



99
COMBAT DE SAINT GEORGES

Attribuée à Isḥāq Niqūlā al Hūršalīmī
Melkite
Deuxième moitié du XIX[e] siècle
94,5 × 54,5 cm

L'icône est apparentée par le style à la précédente *Vierge à la Rose*. Les visages accusent toutefois de légères différences dans le rendu des traits; ils permettent de reconnaître la main d'un autre peintre de l'École de Jérusalem, celle de Isḥāq Niqūlā al Hūršalīmī qui travailla au Liban pour les couvents grecs-orthodoxes de Balamand et de Deir el-Ḥarf ainsi que pour le couvent grec-catholique du Saint-Sauveur à Saïda.

On retrouve ici, associées à la scène du combat de saint Georges avec le dragon (القديس جاورجيوس), toutes les figures représentées sur les N[os] 47, 48, 73 et 91, avec, en plus de nouveaux éléments qui accusent le caractère local et populaire de l'icône: on voit l'esclave grec assis sur la croupe du cheval; la main divine qui sort du ciel pour bénir l'exploit; l'ange qui tient une couronne au-dessus de la tête du saint; le roi avec la reine assistant au combat du haut de son château et tendant les clés de la ville au vainqueur; la princesse que le sort avait désignée pour être dévorée par le monstre, figurée dans l'embrasure de la porte. Un détail attire l'attention: un mouton est dessiné devant la fille du roi et celle-ci le retient par une corde attachée autour de son cou. C'est une allusion aux moutons que les habitants de la ville offraient au dragon pour apaiser sa fureur mais il y a ici malentendu: c'est autour du cou du dragon, comme on peut le voir sur nombre d'icônes postbyzantines, que la corde aurait dû être liée. En effet, suivant la légende, saint Georges ne fit au monstre qu'une blessure qui le renversa sur le sol, et il dit à la jeune fille: «Mon enfant, ne crains rien et lance ta ceinture autour du cou du dragon. La jeune fille fit ainsi, et le dragon, se redressant, se mit à la suivre comme un petit chien qu'on amènerait en laisse» (*La Légende dorée*, p. 228).

Au bas de l'icône, le peintre a représenté, à droite, une caverne avec des ossements; à gauche, un fleuve qui descend vers la caverne et qui délimite, avec le château, le champ du combat. Est-ce le fleuve de Beyrouth, le *Nahr* Beyrouth, non loin duquel saint Georges aurait terrassé le dragon? L'hypothèse est séduisante, d'autant plus que les peintres melkites du XIX[e] siècle montraient souvent le port de Beyrouth dans la scène du combat de saint Georges (Cândea et Agémian, 1969, pp. 217, 219, N[os] 87, 92). Car la légende situe à Beyrouth le lieu du combat, plus précisément entre le fleuve et la cité (Du Mesnil du Buisson, 1925, p. 251 et suiv.). Le seigneur d'Anglure de passage sur les lieux en 1395, écrivait: «Dehors Baruth, environ une lieu, est le lieu où saint Georges occis le serpent. Et en celle place il a une chapelle [...] et au dehors de l'église, tout près du mur, est le lieu où le serpent fut occis» (Anglure, 1878, p. 10). En 1697, Henry Maundrell décrit «le large fleuve de Beyrouth [...] et de l'autre côté un champ plat que l'on dit avoir été le théâtre où saint Georges combattit le dragon. En mémoire de cet exploit, une petite chapelle fut érigée à la place, dédiée à l'origine au héros chrétien, mais aujourd'hui convertie en mosquée» (Maundrell, 1963, p. 50). Et Joseph Besson au XVII[e] siècle: «À environ un mille de la ville de Beyrouth, vers le septentrion, on voit une grotte dans laquelle s'était dit-on caché, selon la créance commune du pays, un formidable dragon...» (Besson, 1862, p. 120).

Il convient d'ajouter qu'en l'occurrence il ne s'agit pas uniquement d'une tradition locale mais d'une tradition plus largement répandue, car sur une fresque extérieure du couvent de Voroneț en Moldavie, on peut lire sur la représentation de *Saint Georges* (sur le contrefort à gauche de l'entrée, début du XVI[e] siècle) le nom du port auprès duquel se déroule le combat: Beyrouth. Il existe toujours, près du fleuve de Beyrouth, la petite mosquée al-Ḫodr et l'ancienne grotte du dragon que l'on signalait déjà en 1550 à tout navigateur passant au large du port.



LES ICÔNES RUSSES

Miroslav Lazović

Ancien conservateur de la collection byzantine
du Musée d'Art et d'Histoire de Genève

Krassimira Platchkov

Le Proche-Orient connaissait les icônes russes depuis la fin du Moyen Âge. Pendant l'occupation turque, elles y arrivaient en nombre restreint. Les envois étaient dirigés surtout vers le Mont Athos, Jérusalem et quelques autres centres religieux comme le monastère de Sainte-Catherine au Mont Sinaï ou les monastères des Balkans.

Aux XVIIIe et XIXe siècles, grâce aux voyageurs, elles se propagèrent jusqu'aux régions méditerranéennes. Le plus grand nombre d'objets sacrés quitta la Russie pendant la Révolution et les années qui ont suivi. Les émigrés russes, en général fortunés, n'abandonnaient pas leur foyer sans emporter avec eux quelques icônes. Ils transitaient essentiellement par Istanbul. Ainsi, ils furent à l'origine du développement d'un important marché d'icônes dans cette ville.

Dans les années 20, pendant la grande famine en U.R.S.S., le gouvernement officialisa la vente d'icônes. Plus tard, sur le territoire soviétique furent créés des magasins spécialisés où les touristes étrangers pouvaient en acheter. Dans la plupart des cas, il s'agissait de peintures du XIXe siècle, de faible qualité. Parallèlement se développa une exportation illicite d'icônes vers l'Occident. Une des voies passait jadis par Beyrouth.

Dans les années 60 - début 70, certains experts des grandes maisons londoniennes de ventes aux enchères se rendaient régulièrement dans la capitale

105. Détail

libanaise pour réceptionner des icônes, parfois de grande valeur, qui sortaient clandestinement d'Union soviétique. D'autres icônes empruntaient la route vers l'Occident via la Finlande, la Roumanie et la Yougoslavie. Et, enfin, depuis l'effritement de l'Union soviétique, les médias rapportent les témoignages sur de nombreux vols organisés dans des églises et monastères. C'est probablement pour ces raisons que le marché international reçoit, toujours, de nouvelles icônes russes.

Les trente-quatre icônes de la collection Abou Adal que nous avons choisies, parmi les nombreuses pièces russes qu'elle possède, sont dignes de figurer à côté des belles icônes grecques et melkites. Elles présentent les mêmes particularités iconographiques que les icônes russes en général. Deux tendances s'y développent parallèlement.

La première porte en soi l'héritage des traditions byzantines, introduites en Russie avec la religion. Cependant, par rapport à leurs prototypes byzantins, ces œuvres russes présentent souvent des variations de forme, sont des interprétations ou reçoivent des appellations locales de schémas iconographiques déjà établis.

L'iconographie de la Vierge n'échappe pas à cette règle. La *Vierge de Vladimir* ou celle de *Tikhvin* en sont des exemples flagrants.

Le prototype de la *Vierge de Vladimir* fut une icône constantinopolitaine du XI[e] siècle sur laquelle était figurée une *Vierge Éléousa*. Cette icône devint l'étendard de l'armée du prince Vladimir et resta longtemps dans la capitale de la Russie du Nord qui portait le nom du prince. Devant elle furent couronnés des tsars, des patriarches et des métropolites. Devenue symbole politique et patriotique, elle fut souvent copiée, et servit de modèle pour un nouveau type iconographique qui, sans changer de forme, changea de nom.

D'après la légende, l'icône qui servit de prototype à la *Vierge de Tikhvin* provenait de Constantinople et fut exécutée par saint Luc. Néanmoins, les études scientifiques ont démontré qu'elle présentait toutes les caractéristiques d'une œuvre russe du XIV[e] siècle. Ainsi, le type iconographique de la *Vierge de Tikhvin* serait une variante de la *Hodigitria* byzantine, créée en Russie (cf. N° 131).

Vu sa grande popularité, au XVII[e] siècle, une icône de ce type joua le rôle de protectrice des troupes russes lors de la bataille contre les Suédois gagnée par le roi Ivan IV.

Parallèlement à l'iconographie issue de la tradition byzantine se développa une iconographie inspirée des textes hagiographiques russes. Même si elle adopte souvent des schémas préexistants, son contenu est nouveau et original.

En effet, jusqu'au XVI[e] siècle, l'Église orthodoxe russe n'avait canonisé que soixante-dix de ses saints. A partir de cette époque, avec l'accroissement de la puissance de l'État et le désir de plus en plus manifeste de l'Église russe de se distinguer de sa sœur grecque, plus de trois cent cinquante nouveaux saints furent canonisés.

Bon nombre de ces saints étaient des moines. Ils ont participé activement soit à la fondation de monastères, soit à l'organisation de la vie de différents groupes monacaux. Tels furent, par exemple, saint Serge de Radonège et les saints Zosime et Savati, considérés comme ses successeurs spirituels.

Pour glorifier la vie monacale, aux principes extrêmement sévères, souvent à l'unisson avec les exigences de l'Église, beaucoup d'ascètes et d'ermites furent aussi canonisés.

Un grand nombre d'évêques et de princes, défenseurs de l'Église russe orthodoxe, trouvèrent également place parmi les saints. Certaines canonisations eurent une valeur purement politique. Tel fut le cas du jeune tsarévitch Dimitri Ivanovitch. Il mourut mystérieusement à Ouglitch en 1591. La population prétendit que des miracles s'étaient produits sur sa tombe. L'histoire nous apprend qu'un homme désirant usurper le pouvoir se présenta un jour en prétendant être le tsarévitch. La canonisation du jeune prince arrêta définitivement toute tentative de malversation. D'autres princes furent mis aussi au nombre des saints. Ainsi, nous connaissons Théodore, le duc de Jaroslavl et Smolensk, et ses fils David et Constantin, représentés souvent ensemble.

Le calendrier des saints russes compte aussi des personnes d'origine étrangère. Ainsi, saint Antoine le Romain naquit à Rome au XII[e] siècle. Arrivé miraculeusement à Novgorod où il vécut, il fut canonisé après sa mort par l'Église russe.

On constate aussi la présence de nombreux fols-en-Christ dans différentes scènes iconographiques. En effet, au Moyen Âge, on a souvent considéré les malades mentaux comme des personnes dotées d'un pouvoir exceptionnel de communication avec l'au-delà. Aussi églises et monastères leur réservaient-ils un grand respect.

Enfin, quelques peintres d'icônes, considérés comme des gens ayant une morale et des règles de vie sans reproche, retrouvèrent, après leur mort, la gloire des saints. Ce fut le cas de saint Alympius, actif à Kiev au XII[e] siècle, et de saint André Roublev, qui travailla au XV[e] siècle.

L'histoire très complexe des canonisations russes, où les motivations dogmatiques côtoient des raisons politiques, trouve son apothéose dans l'Église le premier dimanche du Carême des saints Pierre et Paul, consacré à la gloire de tous les saints russes[1].

Séparément ou en groupe, les saints furent représentés sur les icônes selon la volonté d'un commanditaire. Les commandes, presque toujours orales, ne laissèrent aucune trace et avec elles, quelquefois, disparurent les chances d'en identifier les personnages. Car, aujourd'hui, si l'inscription qui accompagne le saint sur l'image n'existe plus et si l'analogie est difficile à établir, l'identification peut se révéler impossible. Certes, il existait des manuels avec des modèles pour la figuration de chaque saint. Ces manuels étaient utilisés par les peintres et les commanditaires qui effectuaient à partir d'eux leur choix. Quelques-uns nous sont parvenus. Malheureusement, souvent les personnages offrent une grande ressemblance et l'identification des saints, uniquement à partir de ces manuels, est, pour le moins que l'on puisse dire, hasardeuse.

Quelles furent les raisons déterminant le choix des saints représentés sur la même icône? Cela reste pour nous souvent un mystère. Si ce choix est clair quand il s'agit d'icônes à la gloire de saints fêtés le même jour ou le même mois, il est impossible, par contre, de dire pourquoi on y a figuré des personnages que, excepté la foi, rien ne réunissait.

Une icône de la collection Abou Adal représente la *Vision de saint Serge* (N° 118). Il s'agit d'une icône dont la lecture ne pose aucun problème puisqu'elle illustre littéralement un texte hagiographique concernant la vie de ce saint.

Une autre icône (N° 123) représente un groupe de saints bénis par le Christ. Saint Pacôme, créateur du monde monastique, y est entouré des saints Ioannikios le Grand, Méthode et Germain, tous les trois directement liés à la lutte contre l'iconoclasme. Mais, à côté d'eux, sont représentés le kéliote saint Arsène le Grand, sainte Julitte, son fils Kirik et les saints très populaires Laur et Flor, dont apparemment rien ne justifie la présence.

Nous avons classé les icônes chronologiquement, sans nous préoccuper de leur provenance régionale. Ainsi, elles sont identifiées comme œuvres des ateliers de Moscou, de Novgorod, de la manière de Strogonov ou tout simplement de Russie, lorsque nous n'avons pas trouvé avec certitude une provenance plus précise. En effet, pour identifier l'origine d'une icône, on emploie la méthode comparative. Malheureusement, le nombre d'études approfondies concernant les icônes du XVII[e] au XIX[e] siècle est relativement restreint, ce qui a motivé notre prudence dans certains cas.

Contrairement aux collègues russes, pour définir le style d'une icône, nous avons utilisé le terme «manière de» au lieu d'«école». Le terme d'«école» nous semble mieux convenir à la peinture italienne où les maîtres connus, entourés d'élèves, étaient liés à un lieu précis. Les artistes russes ont beaucoup voyagé. Le même peintre travaillait parfois aussi bien à Moscou qu'à Novgorod, Vladimir, etc. Tel fut le cas, par exemple, d'André Roublev. A partir du XVe et surtout au XVIe siècle, Moscou devint le grand centre culturel de la Russie. La province, alors, essaya de l'imiter.

Plus tard, aux XVIIIe et XIXe siècles, il arrivait que des artistes moscovites travaillent dans les grands centres monastiques du Nord, comme Arkhangelsk, ou en Carélie. Mais, parallèlement à l'influence de la capitale, dans certaines provinces se développa aussi un art local. Ainsi, le nord sauvegarda un style qui lui était propre, caractérisé par des personnages robustes, en position frontale, des volumes peu exprimés et une grande linéarité.

La qualité picturale fut un critère très important dans notre choix. Il se trouve que les icônes sélectionnées ont été exécutées à différentes époques. Ainsi, nous n'avons pu donner qu'un aperçu, très partiel il est vrai, de quelques courants stylistiques de la peinture russe du XVIe au XIXe siècle comme, par exemple, celui développé à Novgorod ou à Moscou.

La Dormition de la Vierge (N° 102) s'avère un exemple type de la peinture de Novgorod de la fin du XVe – début du XVIe siècle. Il s'agit de l'œuvre d'un artiste mûr, qui connaissait bien le travail des ateliers de Novgorod, mais pour lequel la tradition moscovite n'a pas, non plus, de secret. L'influence de la capitale apparaît surtout dans l'habileté avec laquelle il traite la composition.

On pourrait opposer à cette icône de petites dimensions les deux grandes icônes représentant le *Christ Tout-Puissant* (N° 132) et la *Vierge de Tikhvin* (N° 131). Elles furent, toutes les deux, exécutées pour une église. Même si elles respectent la tradition moscovite du XVIIe siècle, les personnages y sont froids, le contact avec eux difficile. En effet, il s'agit d'une peinture du XIXe siècle qui s'efforça de sauvegarder, au gré des circonstances, des traditions déjà dépassées. Et c'est cet effort de retour artificiel dans le temps qui apparait gênant, car la nostalgie ne suffit guère pour arrêter l'évolution.

NOTE

[1] Cf. *1000 Jahre Orthodoxe Kirche in der Rus', 988–1988. Russische Heilige in Ikonen. 20. November 1988 – 15. Januar 1989. Katalog*, Recklinghausen, 1988, N° 201: *Tous les saints de la Russie.*

100

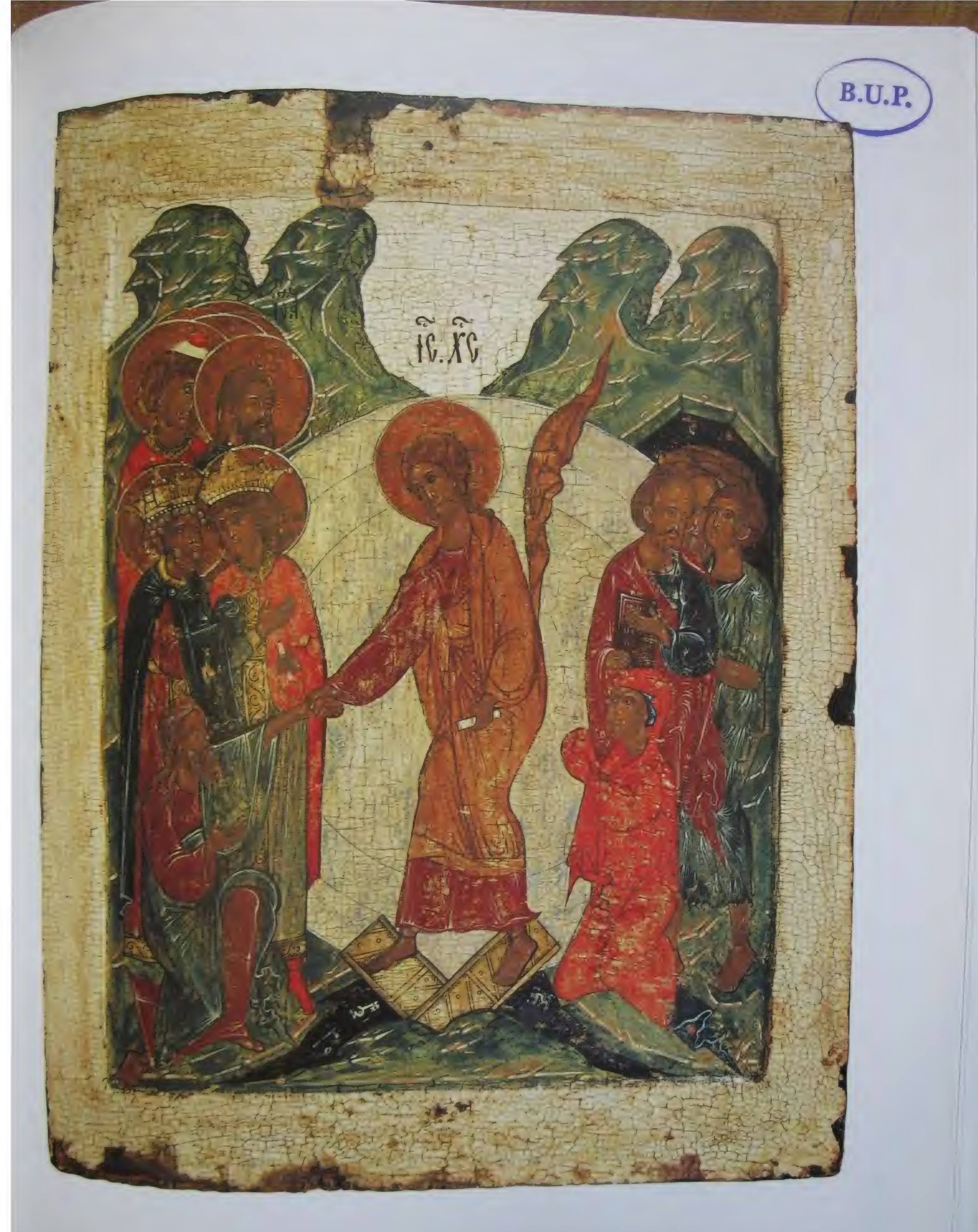
DESCENTE AUX LIMBES

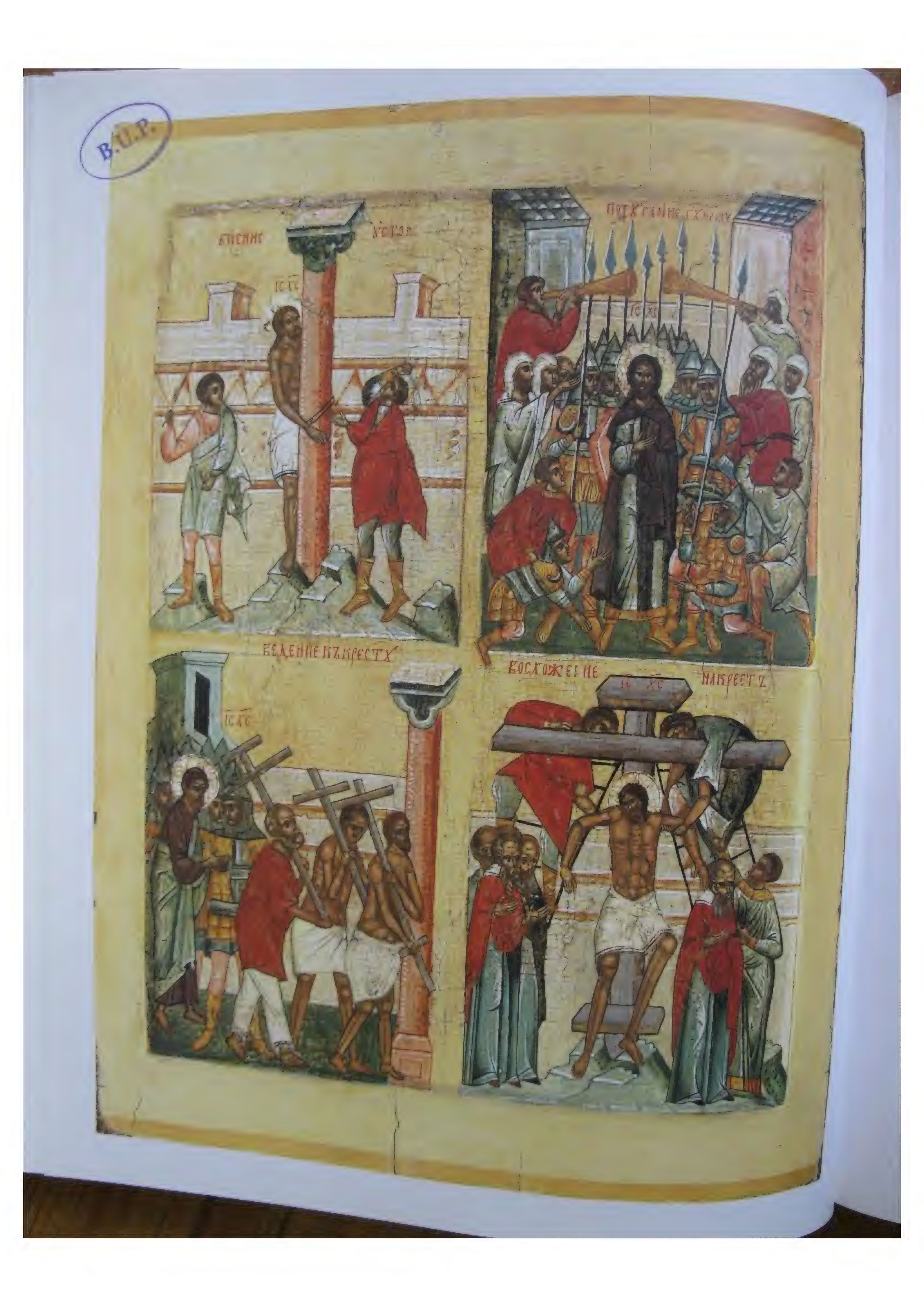
Novgorod
vers 1500
61 × 47 cm

Le Christ (IC XC) est représenté au centre de la composition, debout sur les portes des limbes. Étant le Logos, il tient un rouleau dans sa main gauche et tend sa droite à Adam pour le sortir de l'enfer. Derrière Adam sont présentés les rois et les prophètes de l'Ancien Testament et saint Jean Baptiste (IωAHH), tous nimbés. Ève, habillée d'un *maphorion* rouge, apparaît à gauche du Christ. Agenouillée devant lui dans une position de prière, elle précède les justes que le Christ aide aussi à quitter l'enfer. Ces personnages ne portent pas de nimbe.

La Descente aux limbes trouve ses sources littéraires essentiellement dans le texte apocryphe de l'Évangile de Nicodème (ch. XXV, p. 125), mais aussi dans les psaumes, les Épîtres des Apôtres et des textes liturgiques. Son iconographie apparaît dans l'art byzantin à partir du XI[e] siècle. La formule en est très simple: le Christ au milieu tend la main à Adam suivi d'Ève et d'Abel, alors que symétriquement de l'autre côté du Sauveur apparaissent Salomon et David accompagnés de saint Jean-Baptiste. Les premières représentations russes datent du XII[e]-XIII[e] siècle. À partir du XIV[e] siècle dans l'art de Novgorod cette scène s'enrichit d'autre personnages, mais la composition reste symétrique et simple construite autour de la figure du Christ présenté soit sur le fond d'une mandorle soit sur un cercle symbolisant la lumière céleste (cf. E.S. Smirnova, 1976, p. 182-183).

L'iconographie et le style de l'icône publiée peuvent être comparés à la Descente aux limbes de l'iconostase de l'Ouspenski sobor du monastère Kirilo-Beloserski (cf. E.S. Smirnova, 1982, p. 324 et pl. p. 527).


ІС. ХС



101

QUATRE SCÈNES DE LA PASSION DU CHRIST

Novgorod
XVI[e] siècle
55,9 × 41,9 cm

L'icône est divisée en quatre champs dans lesquels sont figurés, de gauche à droite et de haut en bas: la *Flagellation du Christ* (БИЕNИЕ ȣ СТОЛ ПЪ), le *Christ insulté* (ПОРȣГАNИЕ Гȣ NАШȣ), le *Chemin de la croix* (ВЕДЕNИЕ К КРЕСТȣ), la *Mise en croix* (ВОСХОЖДЕNИЕ NА КРЕСТЪ). Les quatre scènes se rapportent au récit de *Luc* 23, 26-35.

Au centre de la première composition, attaché sur une colonne au sommet d'un sol rocheux, est présenté le Christ (IC XC) que deux personnages flagellent. Une architecture sobre ferme le fond de la composition.

Sur la deuxième scène, le Christ (IC XC) se trouve au milieu d'un groupe de soldats et de civils qui le soufflettent, le piquent avec des roseaux et le fouettent. Nous trouvons la description de cette scène dans les textes apocryphes, comme par exemple l'*Évangile de Pierre* III, 9. Une architecture, plus développée que celle de la première scène, ferme l'horizon. Le sol de couleur vert foncé est plat.

La troisième composition figure le *Chemin de la croix*. Le Christ, accompagné de nombreux soldats, est précédé par Siméon et les deux larrons qui portent des croix. Cette composition répète certains éléments des deux premières scènes. Ainsi, une tour carrée définit l'espace à gauche et une colonne rouge ferme la composition à droite. Le sol est le même que dans la scène représentant le Christ insulté.

La quatrième scène se déroule autour de la croix placée au centre de la composition sur un sol rocheux, identique à celui de la première scène. Deux personnages sont en train de hisser le Christ, tandis que six autres entourent la croix. Deux tours reliées par un mur ferment la composition.

Pour rompre la monotonie, tout en créant une unité dans les représentations des quatre scènes, l'artiste a rythmé les compositions en jouant avec les éléments du décor. En effet, on retrouve des représentations d'architecture ou du sol qui sont très proches une fois sur deux.

Cette icône faisait partie de la collection George R. Hann, publiée plusieurs fois et exposée dans les musées américains (Sotheby's, 1992, N° 238).

Une *tablette* (icône double face, peinte uniquement sur un support de toile sans panneau de bois) dont le schéma iconographique est identique est conservée actuellement au Musée d'Histoire et d'Architecture de Novgorod (cf. Lazarev, 1969, ill. 70). De dimensions deux fois plus petites que la nôtre, elle fut exécutée à Novgorod à la fin du XV[e] siècle.

En 1981 un collaborateur des musées soviétiques vivant actuellement aux États-Unis, Vladimir Teteriatnikov, publia une thèse dans laquelle il essaya de prouver que toutes les pièces de l'ex-collection Hann étaient fausses (cf. Teteriatnikov, 1981, I, pp. 6, 66-67; II, p. 112-113; III, pl. 4). Nous avons très attentivement étudié l'icône publiée ici, et notre opinion est formelle. Il s'agit d'une pièce restaurée à trois reprises, à des époques différentes, mais elle date du XVI[e] siècle. Les analogies iconographiques entre les deux œuvres existent, en effet, mais il n'y a rien d'étonnant à cela car les peintres ont copié à toutes les époques, et les tablettes, plus petites et plus facilement transportables, ainsi que les miniatures des manuscrits, ont souvent servi de modèles. A défaut d'autres pièces, nous pouvons supposer que le peintre de l'icône N° 101 a utilisé comme modèle la tablette qui, elle-même, représente un chef-d'œuvre de la peinture novgorodienne de la fin du XV[e] siècle.

102
DORMITION DE LA VIERGE
Novgorod
XVIe siècle
15 × 17 cm

La Vierge (ΜΡ ΘΥ) est représentée au centre de la composition sur son lit de mort. Derrière elle, dans une mandorle verte striée d'or, figure le Christ (IC XC) tenant dans son bras gauche un nouveau-né emmailloté, qui symbolise l'âme de la Vierge. Au-dessus du Christ, on voit un séraphin rouge. Deux groupes d'apôtres, d'anges et d'évêques entourent le lit. Au premier plan, un archange coupe les bras de Jéphonias qui avait essayé de toucher la Vierge. Au fond de la composition, deux bâtiments ferment la perspective.

Les noms des personnages inscrits autrefois dans les nimbes ont été effacés. Actuellement, il ne reste que des traces de lettres dans le nimbe du Christ.

L'iconographie de la *Dormition de la Vierge* trouve ses origines dans des textes issus de la tradition populaire, des chants de l'Église et des textes apocryphes. Le texte le plus populaire sur la mort et l'assomption de la Vierge est le *Transitus Mariae*, dont la version la plus ancienne remonte probablement au IVe ou au Ve siècle (cf. Kondakov, 1914-1915, I, p. 143 et *Évangiles apocryphes*, 1989, p. 59 et suiv.). L'iconographie connaît plusieurs variantes. La présente icône suit l'une des plus simples. Néanmoins, les figures de l'archange Michel et de Jéphonias sont assez rares. En fonction de l'espace disponible, cette composition peut être complétée par la présentation de la porte du Paradis, où des anges reçoivent l'âme de la Vierge, ainsi que par l'arrivée des apôtres et des anges sur des nuages. Souvent, dans cette dernière variante, on voit l'apôtre Thomas, arrivé en retard, recevant la ceinture de la Vierge.

L'icône a été peinte sur une toile marouflée, technique utilisée seulement par les bons peintres, pour les œuvres de première qualité. En effet, nous sommes en présence d'une composition habilement traitée. L'intensité de la scène converge vers le centre, mis en valeur par les lignes circulaires que forment les corps des personnages penchés vers le Christ et la Vierge. Par ailleurs, les visages individualisés, modelés avec beaucoup de douceur, les couleurs brun, ocre, rouge pour les vêtements, et vert et ocre pour l'architecture, confirment la valeur de cette peinture.

Sur le sol vert foncé, il y avait probablement, à l'origine, des brins d'herbe, comme cela était de coutume pour les icônes de Novgorod.

Une icône, proche par son style de celle-ci, a été publiée par N. Lazarev, 1981, ill. 51. Elle représente *La Bataille des habitants de Novgorod contre ceux de Suzdal*.

Les caractéristiques stylistiques de la présente icône nous permettent de situer son exécution à Novgorod au XVIe siècle.



103

COMMUNION DES APÔTRES

Novgorod
XVIe siècle
33,7 × 28,5 cm

Le Christ (IC XC), derrière l'autel, sous un baldaquin rouge foncé, donne à un apôtre la communion sous l'espèce du vin. Cinq autres apôtres habillés de manteaux rouges, verts, bleus et ocre s'approchent de l'autel. Une architecture de couleur vert olive, vert foncé et ocre ferme l'espace de la composition.

Une longue inscription définit la scène: ПРИДИТЕ I ПИIТЕ КРОВ МОЮ NОВАГО ЗАВѢТА ВО ѠСТАВЛЕНИЕ ГРЕХОВ («Venez et buvez, ceci est mon sang [versé] pour le pardon des péchés», *Matthieu* 26, 27-28). Cette composition faisait partie d'un ensemble représentant la liturgie (cf. description N° 104). Dans le cas présent la communion sous l'espèce du pain a été représentée sur un autre panneau qui faisait pendant à celui-ci. Il a probablement été perdu.

Le style de la *Communion des Apôtres* se rapproche beaucoup de celui d'une icône publiée par Antonova et Mneva, 1963, I, p. 173, N° 128, ill. 90. Il s'agit d'une peinture de Novgorod de la fin du XVe - début du XVIe siècle.


ІС ХС

104

NATIVITÉ

Moscou

XVIe siècle

31,5 × 25 cm

La Vierge est couchée sur une natte rouge, au centre de la composition. Derrière elle, dans une grotte, on aperçoit le Christ emmailloté que l'âne et le bœuf chauffent de leur souffle. Au centre de la composition, un rayon de lumière descend d'un segment de ciel vers le nouveau-né. La partie gauche est occupée par trois anges qui indiquent le chemin aux rois mages, représentés à cheval, plus bas dans la composition. À droite, un ange annonce la bonne nouvelle à un berger.

Le premier plan est occupé, à gauche, par saint Joseph assis, en conversation avec un berger. Le bain de l'Enfant est représenté dans la partie droite. Salomé lave le Christ tandis qu'une jeune fille verse de l'eau dans le bassin.

La *Nativité*, un sujet très répandu dans la peinture chrétienne, tire ses origines des textes de l'*Évangile* et des textes apocryphes. La scène présente la légende de la naissance de Jésus, d'après laquelle le Fils de Dieu naquit dans une grotte utilisée par les bergers pour loger leurs animaux. Cet événement fut accompagné par le chant des anges et le rayonnement de l'étoile de Bethléem. Elle guida vers la grotte les porteurs de cadeaux venant des pays lointains. À côté de Joseph, généralement représenté assis, se tient un vieux berger vêtu de fourrure, symbolisant l'esprit du doute.

La scène se déroule dans un paysage montagneux parsemé de buissons et d'arbustes. Les personnages vêtus de vert, brun et ocre-brun sont harmonieusement disposés. Les accents rouges de la natte et de quelques vêtements rehaussent le dynamisme de la composition.

Une icône proche par son style a été publiée dans Antonova et Mneva, 1963, II, p. 100, No 482, ill. 28. Cette icône de grandes dimensions représentant *Sainte Sophie Sagesse divine* a aussi été exécutée dans les ateliers moscovites de la deuxième moitié du XVIe siècle.

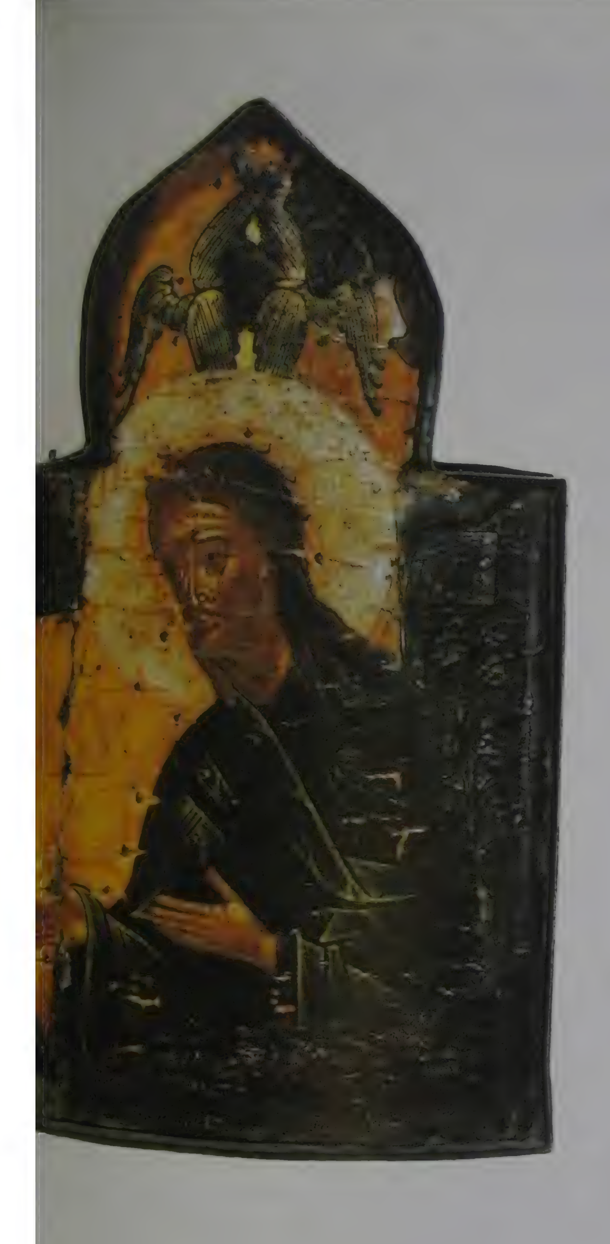




105
TRIPTYQUE DE VOYAGE REPRÉSENTANT LA DÉISIS
Russie
Fin du XVIe siècle
18,7 × 34,3 cm

La *Déisis* est représentée sur trois panneaux en bois mince de forme identique, encadrés de métal.

Le panneau central représente le Christ (ο ωΝ) à mi-corps. Il bénit de sa main droite et tient l'*Évangile* fermé dans sa gauche. Sur le panneau de gauche, la Vierge à mi-corps se tourne vers le Christ en faisant le geste de recommandation. Saint Jean est figuré sur le panneau de droite dans



une position symétrique à celle de la Vierge. Un chérubin occupe l'espace au-dessus de la tête de chaque personnage.

Les visages des saints sont modelés avec beaucoup d'habileté, les parties éclairées soulignées de traits blancs. Le *chiton* du Christ est rouge, son *himation* vert, tandis que la Vierge porte un *maphorion* brun. Saint Jean est vêtu d'habit de teintes vertes, claires et foncées.

Sur la peinture des trois panneaux, il reste encore quelques fragments de plaques métalliques. Cependant, les trous sur l'icône indiquent qu'à l'origine, les espaces autour des personnages étaient couverts d'un revêtement, probablement en argent repoussé.

La représentation la plus simple de la *Déisis* comprend les trois personnages: la Vierge, le Christ et saint Jean-Baptiste. Elle peut avoir des variantes plus complexes comportant des anges et d'autres saints.

Le rôle d'intercesseurs de la Vierge et de saint Jean auprès du Christ Juge donne le sens intrinsèque de cette composition. Ainsi, la *Déisis*, tout en évoquant le Jugement dernier, rassure le croyant, constamment à la recherche du pardon des péchés. De ce fait, elle devient une des représentations clés de l'Église orthodoxe, et on la retrouve dans chaque église, sur chaque iconostase.

Les triptyques de petites dimensions de ce genre ont été utilisés, en général, comme icônes de voyage. L'existence, autrefois, d'un revêtement en argent prouve qu'il s'agit d'un objet précieux exécuté probablement pour l'usage d'un ecclésiastique de haut rang. De ce revêtement il ne reste actuellement que des fragments. On y trouve des bouts d'inscriptions qui indiquaient l'identité du personnage représenté: С ІѠА ПРЕТЧА (saint Jean le Précurseur), le monogramme de la Vierge (МР ΘѸ) et une partie du celui du Christ (ХС), ainsi que le type iconographique de celui-ci ВСЕДРЖИТЕЛЪ, c'est-à-dire Tout-Puissant ou Pantocrator.

On constate une certaine similitude entre cette icône et les œuvres de la fin du XVI[e] siècle (cf. Antonova, 1966, p. 79, ill. 75).

Une inscription disposée autour d'une croix figure au dos du panneau de la Vierge. On y distingue des fragments de texte difficilement déchiffrables, ainsi que le texte grec habituel: ІС ХС NIKA («Jésus-Christ triomphe»).

106

SAINT JEAN CHRYSOSTOME

Moscou
Fin du XVIe - début du XVIIe siècle
65 × 28,4 cm

Saint Jean Chrysostome (стии іва златъ), représenté en pied, est habillé d'un *polystavrion* bleu foncé couvert de croix dorées, entourées de cercles bleu clair. Deux pans rouges complètent cet habit liturgique. La robe bleu foncé, au-dessous du *polystavrion*, laisse apparaître les chaussures rouges du saint. Le visage expressif est exécuté dans des tons ocre-brun. Les parties éclairées sont rendues par des touches blanches.

Suite à un précédent nettoyage, le fond de l'icône, autrefois doré, est devenu blanc. Le pourtour brun est récent. On aperçoit un éclat dans l'angle supérieur gauche.

Compte tenu des dimensions de cette icône, on peut affirmer qu'elle faisait partie d'une iconostase. Elle peut être comparée aux icônes N°s 141-149 (première moitié du XVIIe siècle) qui proviennent de l'iconostase de l'église de l'Annonciation du village de Semenovsko près de Moscou, publiées en 1988 (*1000-letie*, p. 355).

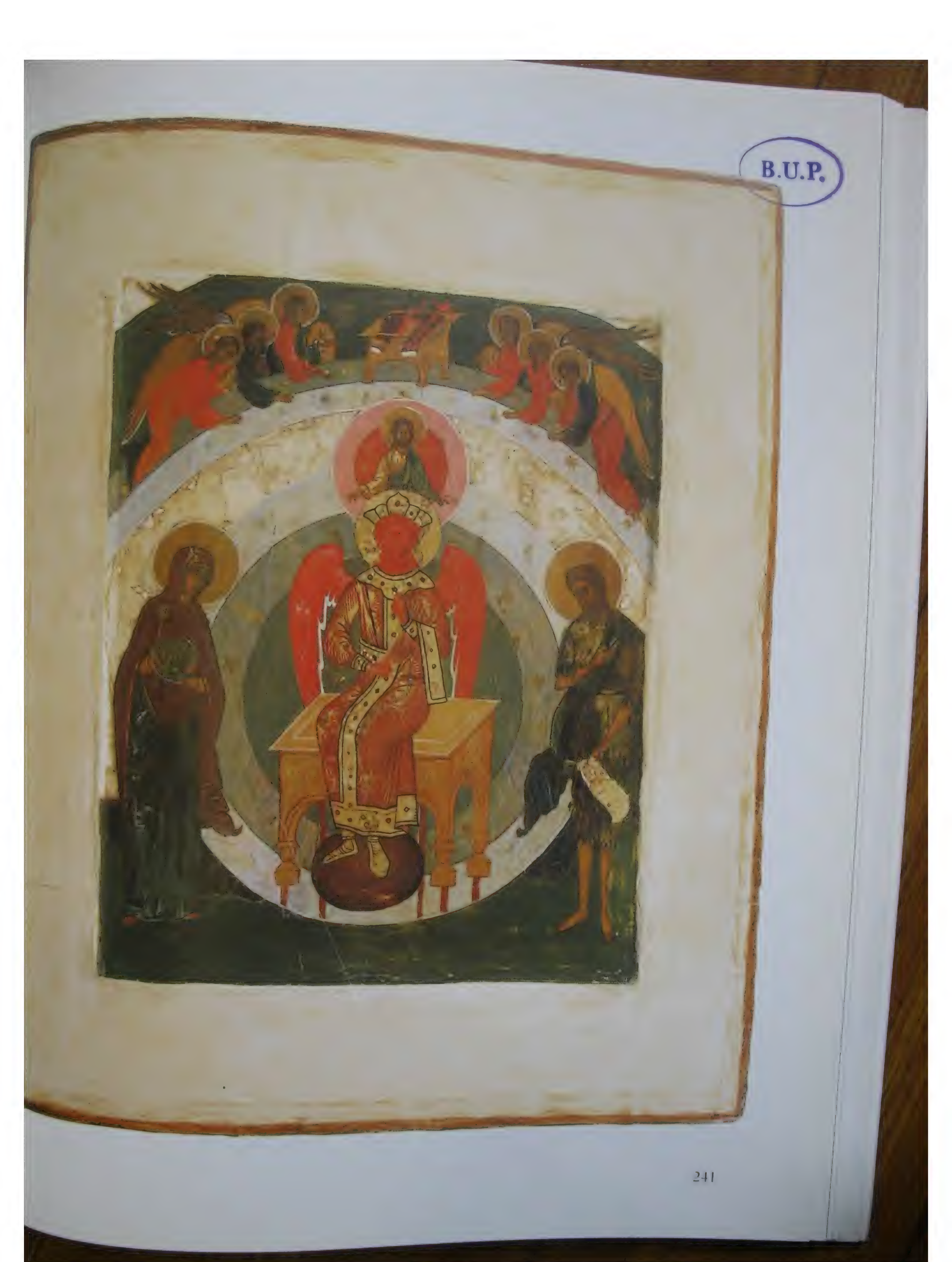


107
SAINTE SOPHIE
SAGESSE DIVINE
Novgorod
milieu du XVIe siècle
42 × 34 cm

Au centre de l'icône sur le fond d'un cercle lumineux, symbole de la gloire divine apparaît un ange de feu, couronné, vêtu comme un roi. Il tient dans sa main gauche un rouleau comme le Logos et dans sa droite un sceptre, image du pouvoir. Assis sur un trône surélevé, il pose ses pieds sur une pierre ronde figurant la terre. Cette représentation est largement inspirée par le texe de l'Apocalypse 10, 1-2 où l'«ange puissant» prit le sens profond du Juge suprême, de Dieu Tout-Puissant régnant sur l'Église et la Terre.

L'image symbolique de sainte Sophie Sagesse divine vient des Proverbes (9, 1-5) que l'on attribue par tradition à Salomon: «La Sagesse a bâti sa maison, elle a taillé ses sept colonnes, elle a abattu ses bêtes, préparé son vin, elle a aussi dressé sa table. Elle a dépêché ses servantes et proclamé sur les buttes en haut de la cité: «Qui est simple? Qu'il passe par ici». A l'homme insensé elle dit: «Venez manger de mon pain, buvez du vin que j'ai préparé». Les théologiens byzantins commentaient ce texte comme étant la préfiguration de l'Église et de son mystère principal l'Eucharistie. Plus tard l'apôtre Paul assimile le Christ à la Sagesse divine (Cor. 1, 30). Les Pères de l'Église voyaient dans ces textes l'image de la Trinité, la Sagesse de l'Hypostase, le Fils de Dieu qui avait construit son temple à partir de la chair de la Vierge. En effet, la Sagesse est entourée de la Vierge portant l'image du Christ et de saint Jean-Baptiste porteur de la parole de Dieu. Au-dessus d'elle est représenté le Christ bénissant dont le rôle est d'être à la tête de l'Église. La composition est couronnée par l'image de l'Hétimasie, le trône vide attendant la deuxième venue du Christ, entouré d'anges qui louent sa gloire. De cette manière l'image de la Sagesse divine représente la construction de la Maison de Dieu et confirme le Christ comme incarnation divine issue du Saint-Esprit et de la Vierge Marie et intercesseur de l'humanité auprès de Dieu le Père.

L'iconographie de sainte Sophie Sagesse divine apparaît en Russie au XIe siècle à Novgorod et à Kiev en même temps et suit deux formules différentes. L'icône publiée est issue de la tradition de Novgorod qui connut un grand succès en Russie (cf. cat. exp. Precistomu, 1994, p. 64-65).



108
VIERGE DE VLADIMIR
Moscou
Fin du XVIe - début du XVIIe siècle
24,5 × 20 cm

La Vierge (MP ΘΥ), à mi-corps, tenant le Christ dans sa main droite, appuie sa joue contre la tête de l'Enfant Jésus (IC XC) qui passe son bras autour du cou de sa mère. Le schéma iconographique de la composition connu sous le nom de *Vierge de Tendresse* ou, en grec, *Éléousa* est d'origine byzantine. Une icône représentant une Vierge de ce type fut apportée de Constantinople vers 1136 à Vychgorod près de Kiev. En 1155, cette icône fut transférée de Vychgorod à Vladimir par le prince André Bogolubski. Considérée comme miraculeuse, elle devint l'objet d'un culte fervent. En 1480, l'icône fut emmenée à Moscou et le 23 juin, cette même année, pour la première fois, fut vénérée en tant qu'icône de la *Vierge de Vladimir*. Ainsi, elle fut copiée plusieurs fois et son schéma iconographique se répandit largement dans la peinture religieuse russe (cf. Antonova et Mneva, Moscou, 1963, I, p. 61, ill. 7-9).

La Vierge est vêtue d'un *maphorion* ocre-marron sous lequel apparaît un bandeau bleu clair qui enserre sa tête. Le Christ est habillé d'une robe ocre striée d'or et ceinturée de bleu. Des ombres d'un brun foncé modèlent les visages, des traits blancs accentuent les parties éclairées.

Une icône moscovite du XVIe siècle, proche par son style de celle-ci, a été publiée dans le catalogue *Icônes*, 1974, N° 14.



109

COMMUNION DES APÔTRES

Moscou
Fin du XVIe siècle
54,5 × 99 cm

La *Communion des apôtres* sous les deux espèces est représentée sur un linteau de porte royale (cf. N° 109), scié aujourd'hui en deux parties.

Au milieu de la composition est représenté un autel, couvert d'une draperie rouge, sur lequel repose le Christ enfant, symbole de sacrifice. Derrière l'autel, un chérubin rouge, aux ailes déployées (ХЕРꙊВИМ), accentue le centre de la composition. A gauche, apparaît un chérubin de jour (ХЕРꙊВИМ ДНЬ), de couleur vert clair, au-dessus duquel on lit: СЕАТИ БЛАГОВ ЗЕМЛІАИ («Semer les biens sur la terre») et à droite, un chérubin de nuit de couleur ocre rose (ХЕРꙊВИМ) surmonté du texte suivant: ГРЕХОВ ВСЕГО МИРА («Les péchés du monde entier»).

Deux autels couverts de tissu rouge sont dressés à gauche et à droite de l'autel central. Représenté deux fois derrière ces autels, le Christ (IC XP), sous un baldaquin brun, distribue, à gauche, la communion sous l'espèce du pain et, à droite, la communion sous l'espèce du vin. Des textes expliquent les scènes: ПРІИДЕТЕ І ꙖДИТЕ СИ ЕСТЬ ТЕЛО МОЕ ЕЗА ВЫЛОМІ МОЕ ДО ѠСТОВЛЕНІЕ ГРЕХОМУ («Venez et mangez, ceci est mon corps qui est partagé pour la rémission des péches») et «ПИТЕ ѠТ NЕꙖ СЕИ ЕСТЬ КРОВЪ МОꙖ NОВАГО ZАВЕТА ИЗЛИВАЕМ ВО ѠСТОВЛЕНІЕ ГРѢХОМꙊ



(«Buvez-en, ceci est mon sang [...], de la Nouvelle Loi. versé pour la rémission des péchés»), formules liturgiques tirées de *Matthieu* 26, 26-28.

Six apôtres s'approchent de chaque côté. Des éléments d'architecture vert clair, ocre et ocre-brun closent les deux extrémités de la composition, alors qu'un mur rose ferme le fond. Au-dessous de ce registre, des deux côtés de l'arc de linteau, sont représentés deux anges (АNГЛЪ ГДNЪ, deux fois) aux ailes roses, vêtus de robes blanches tenant des *rhipidia*. La couleur du sol est verte.

L'Eucharistie est la partie la plus importante de la liturgie chrétienne pendant laquelle s'effectue le mystère de la communion. La composition la plus répandue de l'Eucharistie dans la peinture russe est la représentation des deux communions sur le même panneau. Six apôtres (АПОСТОЛИ) s'approchent chaque fois de l'autel pour recevoir des mains du Christ le pain et le vin.

Les personnages sont traités avec une grande habileté. Très allongés, ils rappellent la tradition moscovite du XVIe siècle. Un triptyque, conservé à la Galerie Trétiakov, représentant sainte Sophie et des saints, exécuté dans les ateliers moscovites de la deuxième moitié du XVIe siècle, est d'un style tout à fait analogue. Il a été publié dans Antonova et Mneva, 1963, II, p. 100, N° 482, ill. 26 à 28. Une icône, très proche par son iconographie de la nôtre, figure dans le même ouvrage (I, p. 276, N° 226, ill. 185).

110-111
DEUX PANNEAUX REPRÉSENTANT DES SCÈNES DU CYCLE MARIAL

Moscou
XVIe-XVIIe siècles
24,7 × 9,8 cm et 24 × 9,8 cm

Les panneaux sont divisés en deux registres et recouverts en partie d'un revêtement en argent rehaussé d'émaux. Etant donné l'absence des charnières, il est impossible de préciser s'il s'agit de volets provenant d'un diptyque ou d'un polyptyque. Les compositions du registre supérieur sont liées au cycle marial. Cependant, comme les inscriptions ont été cachées par le revêtement métallique, l'identification des deux personnages représentés sur les registres inférieurs n'a pu être faite que par analogie avec d'autres exemples iconographiques.

Le panneau de gauche (N° 110) représente la *Visitation*. Joachim et Anne sont figurés devant un lit. Au fond, une architecture, dont les deux tours sont reliées par une draperie, suggère que la scène se déroule à l'intérieur d'un édifice.

Un saint guerrier en prière occupe le bas du panneau. Représenté de trois quarts, à l'extérieur de l'édifice, où le sol est parsemé d'herbes et de fleurs, il lève la tête vers un segment de ciel. On pourrait identifier ce personnage à saint Théodore Stratélate, saint Nicétas le Confesseur ou saint Jean le Guerrier (cf. *Iskusstvo stroganovskih masterov*, p. 58, N° 43).

La *Naissance de la Vierge* est représentée sur le registre supérieur du panneau de droite (N° 111). Anne, assise sur un lit, est assistée par une jeune femme. Joachim apparaît à droite, représenté à mi-corps; il se tourne vers Anne. Au premier plan, deux femmes sont en train de préparer le bain de l'enfant (*[illegible]*). La scène se déroule devant une architecture très développée où, de nouveau, une draperie entre deux tours rappelle que l'action a lieu dans un intérieur. Le décor en argent s'apparente à celui du panneau de gauche. Dans les deux cas, il suit les contours de la peinture, ce qui prouve qu'il a été exécuté à l'origine pour ces panneaux. Le décor cache une inscription partiellement visible sur le bord inférieur.

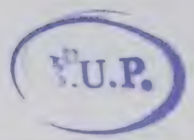
Une sainte occupe le registre inférieur faisant symétriquement pendant au saint du panneau gauche. Au-dessus d'elle apparaît aussi un segment de ciel. Le sol, comme celui du volet précédent, est parsemé de fleurs. Par analogie, on pourrait identifier ce personnage à sainte Agathe.

Les personnages sont très minces et étirés. Comme l'architecture, eux aussi ont été traités avec beaucoup de soin.

Les couleurs dominantes sont le rouge et le bleu. Le style rappelle celui de la peinture moscovite de la fin du XVIe siècle.

Une icône, proche par son style de ces deux panneaux, a été publiée par Antonova et Mneva, 1963, II, N° 803. Elle a été exécutée par Prokopij Cirin en 1593 et représente saint Nicétas.

Le revêtement en argent rappelle, lui aussi, les créations des ateliers de la capitale des XVIe et XVIIe siècles. Un revêtement analogue du troisième tiers du XVIIe siècle a été publié par Antonova, 1966, p. 52, N° 84, ill. 104.







112
PROPHÈTE DAVID
Manière de Stroganov
Fin du XVI[e] - début du XVII[e] siècle
22.1 × 11 cm

Le prophète est présenté en pied, de trois quarts, vêtu d'une robe rouge, dont le décor imite des perles et comporte des dorures. Son manteau est vert foncé, sa tête couronnée et, dans sa main gauche, il tient une hampe. Le sol est vert foncé, tandis que le fond de l'icône est ocre-brun.

À défaut d'une inscription explicative, l'identité du sujet est suggérée par les détails du visage (représenté toujours comme vieillard, à la barbe arrondie), ses attributs royaux (costume de tradition byzantine et couronne) et la présence de la hampe. En effet, depuis les fresques coptes de Baouit (VI[e] siècle), le roi David est figuré avec une lance ou une pique (dans les jeux de cartes, il est le roi de pique, cf. Réau, 1956-1959, II, 1, p. 256).

L'icône peut être datée de la fin du XVI[e]-début du XVII[e] siècle. Son style se rapproche de la manière de Stroganov. Elle pourrait être comparée avec celle publiée dans *1000-letie*, N° 134 ou bien avec celle représentant Dimitri Tzarevitch et le prince Roman Ouglitchski, publiée dans *Iskusstvo stroganovskih masterov*, p. 59, N° 44.

Le cadre de l'icône est recouvert d'un revêtement en argent repoussé, provenant d'une autre icône aux dimensions plus importantes, et posé ici d'une manière assez maladroite.

Ce revêtement, décoré de rinceaux répétitifs, a été poinçonné trois fois. Ainsi, on distingue les estampilles de la ville, de la qualité de l'argent et du maître orfèvre avec la date de l'exécution. Le poinçon du maître orfèvre correspond au poinçon de Grigori Lusinov, actif à Jaroslavl entre 1766 et 1805. La date indiquée sur le poinçon est 1798. Le poinçon de la ville, représentant un cerf, est proche de celui de Rostov Jaroslavski. Dans ce cas, il faut supposer que Lusinov a exécuté le décor de ce revêtement et que le client a fait contrôler la pureté de l'argent à Rostov Jaroslavski (pour Lusinov, cf. Postnikova-Loseva, 1974, N[os] 1881-1882 et pour Rostov Jaroslavski, *idem*, N° 1766).





113

TRIPTYQUE DE VOYAGE

Moscou
XVIIe siècle
16.2 × 40 cm (ouvert)

Le panneau central de l'icône, une *Déisis*, représente, au centre, le Christ trônant entouré de la Vierge et de saint Jean-Baptiste (СТЫИ IOANNЪ ПРД), les archanges Michel (АР МIХАИЛЪ) et Gabriel (АРХ ГАВРIИЛЪ), les apôtres Pierre (СТЫИ АП ПЕТРЪ) et Paul (С АП ПАVЕЛЪ), les évêques Jean de Novgorod (СТЫИ IOANNЪ NO) et Tikhon de Chypre (СТЫИ ТIХONЪ ЕП). Saint Zosime (ПР ЗОСИМЪ) et saint Sabatios (ПР САVАТIИ) se prosternent devant le Christ. L'*Évangile* que le Christ tient dans sa main gauche est ouvert au passage de *Matthieu* 11, 28: «Venez à moi vous tous qui peinez.» Les lettres sur les rouleaux portés par la Vierge et saint Jean-Baptiste sont illisibles.

Le panneau de gauche représente au centre un segment de ciel dans lequel apparaît le Christ (ИС ХС) bénissant un groupe de saints disposés sur trois rangs. Au premier rang, on distingue saint Pierre l'ermite (П ПЕТЪРЪ П), saint Onuphre (П ONѸФРIИ П), l'ange gardien (С ANГ Е ЛЪ ХРА), saint Nicolas (С NИК О ЛАЕ Ч), saint Macaire l'Égyptien (П МАКАРIИ Е) et saint Serge (П СЕРГIИ Ч). Au deuxième rang, sont représentés les saints, Antoine le Romain (ANТОNIИ РИ МСКIИ), Antoine le Grand (П ANТОNIИ ВЕ ЛИКIИ), saint Nicétas (С МѸ NИКИТА), Barlaam de Hutin (С ВАРЛААМЪ ХѸТ ИNСКIИ), Barlaam de l'Inde (С ВАРЛААМЪ INД IИСКIИ) et Joasaf (С IОАСАФЪ Ц АРЪ). Le troisième rang est occupé par les saintes Barbe (П ВАРВАРА), Catherine (С IКАТЕР I NА), Eudocie (С П МѸ ЕВДОКIѦ) et Marie l'Égyptienne (П МАРIА Е).



Les saints sont disposés en deux groupes, suivant des schémas pyramidaux.

Le panneau de droite représente la *Descente aux Limbes* et la *Résurrection*. Deux scènes supplémentaires sont disposées en haut du panneau: à gauche, l'*Incrédulité de Thomas* et à droite, l'*Entrée des justes au Paradis*. Les scènes ne comportent pas de titres; par contre, l'on peut lire l'appellation du «Bon Larron» (Б̄ РАЗБОИNIK) et le texte du rouleau que porte le roi Salomon: ПРЕМѪДРОСТЬ СОЗДА СЕБЕ ХРАМЪ («La sagesse a bâti sa maison», *Proverbes* 9, 1).

En bas, à gauche, la composition est occupée par la personnification de l'Enfer, un monstre rouge de la gueule duquel sortent des morts emmaillotés de blanc. On trouve une représentation analogue de l'Enfer dans l'icône du XVII[e] siècle figurant la *Descente aux Limbes*, publiée par Antonova et Mneva, 1963, I, N° 99). Vers la droite, des anges pourchassent un diable.

Les couleurs dominantes sont l'ocre, le brun, le vert. Les nimbes sont dorés.

Un triptyque représentant la *Déisis*, très proche par son style de celui-ci, a été publié à Munich en 1978 (Neufert, 1978, N° 19).

114
PORTES ROYALES

Moscou
Vers 1600
146 × 52 cm

L'autel, dans l'église orthodoxe, est séparé des fidèles par une paroi appelée *iconostase*. Au milieu de l'iconostase se trouvent les *portes royales*, que seuls les prêtres, vêtus en habits liturgiques, ont le droit de franchir. Ainsi, la célébration de la liturgie, en grande partie, reste cachée pour les fidèles.

L'*Annonciation* et les quatre évangélistes avec leurs symboles, figurés sur ces portes royales, composent le programme iconographique le plus répandu pour cette partie de l'iconostase.

L'*Annonciation* est présentée sur les deux battants des portes. L'archange Gabriel (АРХАНГЕЛЪ ГАВРИЛ) portant dans sa main un bâton, tel un héraut, s'approche de la Vierge (ПРЕСВЯТЕ БЦЫ et МР ѲУ) qui se lève pour entendre la bonne nouvelle. Une architecture ferme l'espace de la composition. Au-dessous de l'*Annonciation*, à gauche, l'Évangéliste Jean (ІѠАНЪ) est en train de dicter le texte de son *Évangile* à son disciple Prochore. La scène se situe au fond d'un paysage montagneux devant une grotte.

À droite, Matthieu (МАТВЪ) déroule un parchemin sur lequel est écrit un passage de son *Évangile*. Une architecture ferme l'espace. Au-dessus des deux évangélistes, sur un fond de flammes rouges, apparaissent leurs symboles, le lion pour saint Jean et l'ange pour saint Matthieu. En bas, saint Luc (ЛѸКА) et saint Marc (МАРКЪ), assis devant des pupitres, sont en train d'écrire leurs textes. Ils sont représentés sur les deux battants des portes royales. Au-dessus d'eux, toujours sur fond rouge, figurent leurs symboles, le bœuf pour saint Luc et l'aigle pour saint Marc. Cette symbolique russe, différente de celle traditionnelle, où l'aigle se rapporte à saint Jean et le lion à saint Marc, restera en vigueur encore au XVII[e] siècle (cf. *Icônes et merveilles*, N° 60).

Les figures minces et allongées des personnages continuent la tradition moscovite du XVI[e] siècle, et l'aspect général situe l'exécution de cette œuvre tout au début du XVII[e] siècle. Elle fut publiée plusieurs fois (cf. Sotheby's, 1992, N° 216).







115
NATIVITÉ
Moscou ou Russie centrale
XVII[e] siècle
31.5 × 26.7 cm

Cette icône est consacrée au cycle de la *Nativité*. Les différentes scènes s'intègrent dans une seule et même représentation, dans laquelle la *Nativité*, à proprement parler, prend à peine une place prépondérante non pas par sa taille, mais par sa position centrale, en haut de la composition. Le titre de l'icône (РОЖДЕСТВО ГДА НАШЕГО ІСА ХА) se rapporte à toute l'histoire de *Matthieu* 1,20-2,18.

La Vierge est représentée dans une grotte, assise sur une natte, en train de regarder l'Enfant Jésus, couché dans un berceau. L'âne (ici un cheval) et le bœuf réchauffent l'Enfant. En bas, à gauche, deux sages-femmes donnent le bain à l'Enfant. Au-dessous d'elles, Joseph, recroquevillé sur lui-même, est en proie au doute, représenté sous la forme d'un vieillard vêtu d'une peau de mouton. Cette composition trouve son explication dans plusieurs textes. Ainsi, le *Protévangile de Jacques* XIX, 2 raconte la naissance de Jésus dans une grotte; la présence de l'âne et du bœuf est mentionnée dans le texte de *Luc* 2, 7; les sages-femmes n'existent que dans le *Protévangile de Jacques*, XVIII, 11 et le doute de Joseph dans *Matthieu* 1, 19. Dès cette première scène nous avons un aperçu de la complexité de l'iconographie de cette image où apparaissent, d'une part le reflet de légendes provenant d'un grand nombre de sources littéraires et, d'autre part, des éléments de la vie quotidienne. Ainsi, dans les textes, à côté de bœuf est toujours mentionné un âne. Les Russes ne utilisaient pas cet animal et le peintre l'a remplacé ici par un cheval.

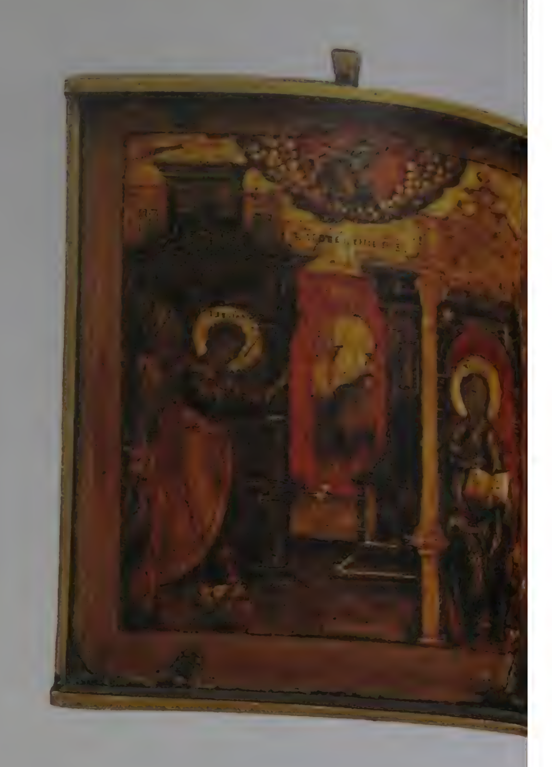
Le thème de l'*Adoration des mages*, développé en quatre épisodes, entoure la *Nativité*. Des légendes longues expliquent les images. La première scène, en haut à gauche, représente le voyage des rois perses à la recherche de l'Enfant Jésus. Au-dessus d'elle on lit: ВОЛХВИ ПЕРСИДСКИ Ц А РИ ПО ЗВѢЗДѢ ПѸШЕСТВѸЮ З ДАРЫ NА ПОКЛОNЕNИЕ ХР И СТѸ («Les rois mages de Perse avec les présents ont suivi l'étoile pour adorer le Christ», *Matthieu* 2, 2). Au-dessous de cette scène sont représentés les rois mages en train de rendre hommage à l'Enfant Jésus. La Vierge, assise sur un trône devant une architecture en forme de baldaquin, tient l'Enfant. Les rois mages s'approchent d'eux tout en lui présentant les dons. Dans la marge, à gauche on lit: ПРІИДОША ВОЛХВИ NА ПОКЛОNЕNІЕ ХР И СТѸ И ПРИNЕСОША ДАРЫ ЗЛАТО И ЛИВАNЪ И ЗМИРNѸ И ПАДШЕ ПОКЛОNЕВАСА ЕМѸ («Les mages sont arrivés pour adorer le Christ et lui ont apporté des présents, de l'or, de l'encens et de la myrrhe et se sont inclinés devant lui», *Matthieu* 2, 11). La scène figurée en bas, à droite de la *Nativité*, suit l'ordre chronologique de l'histoire. Elle représente les rois mages endormis, auxquels apparaît l'ange pour les prévenir «de ne pas retourner chez Hérode et continuer leur chemin» (cf. *Matthieu* 2, 12). Nous trouvons l'explication de cette scène dans le premier texte sur la marge droite: ВО СNЕ ІАВИСА АГГ Е ЛЪ ГДNЬ ВОЛХВОМЪ И NИ ПОВРАТИТИСА КО ИРОДѸ ПО NЕМЪ ПѸТЕМЪ ѠТИТИ ВО СТРАNѸ СВОЮ. La dernière scène de l'*Adoration des mages* se trouve en haut, à droite de la *Nativité*. On y voit les mages retourner dans leur pays sans revenir chez Hérode (*Matthieu* 2, 12). La légende au-dessus de la scène explique: ПРИЕМШЯ ВОЛХВИ ВЕСТЬ ѠТ АГГЕЛА NЕ ВОЗВРАТИСА КО ИРОДѸ ИNЫNЪ ПѸТЕМ Ъ ИДѸША ВО СТРАNѸ СВОЮ («Après avoir appris la nouvelle de l'ange, les mages ne retournèrent pas chez Hérode et par un autre chemin rentrèrent chez eux»).

A droite du *Doute de Joseph*, deux bergers tournent la tête vers la *Nativité*. Cette représentation fait allusion au passage de *Luc* 2, 8-14, mentionnant l'annonce de la naissance du Christ aux bergers. Hérode, qui consulte les savants sur le lieu de la naissance du Christ, est figuré tout à fait en bas à gauche. Cette scène englobe deux passages différents des textes évangéliques, d'une part Hérode qui apprend que le Christ est né à Bethléem (*Matthieu* 2, 4) et d'autre part sa prise de

décision d'organiser le massacre des innocents (*Matthieu* 2, 16). Une longue légende à côté de cette scène, sur la marge gauche, l'explique: ПРИКА ИРОД КNИЖNИКИ ВОПРОШАШЕ ИХЪ ГДѢ РАЖДАЕТСѦ ХСЪ ОNИ ЖЕ РЕЦОША ЕМѸ ВЪ ВИѲЛИОМЕ ИЮДЕИСКЕ ѠNЪ ЖЕ ПОСЛА ИЗБИТИ ПОВЕЛЕ ТАКО ВСѦ СѸЩАѦ ДѢТИ ѠТ ДВАЮ ЛѢТЪ NИЖШЕЕ («Hérode réunit les savants et leur demanda où se trouve le lieu de la naissance du Christ; ils lui répondirent qu'il s'agissait de la ville juive de Bethléem et il envoya des soldats en leur ordonnant de tuer tous les enfants de moins de deux ans.»)

Au-dessus de cette scène, on voit Joseph endormi auquel apparaît l'ange pour lui dire de fuir en Egypte (*Matthieu* 2, 13). Le texte sur la marge gauche, à côté, se rapporte à la scène: АГГЛЪ ГNЬ ВО СNЕ IАВИСА I IѠСИѲѸ ГЛАГОЛА ВОСТАВЪ ПОИМИ ѠТРОЧА И МТРЬ ЕГѠ И БЕЖИ ВО ЕГИПЕТЪ И БѸДИ ТАМО ДО ИДЕЖ РЕКАТИ («L'ange de Dieu lui apparut dans son sommeil et dit à Joseph de prendre l'Enfant et sa mère et de fuir en Égypte et de rester là-bas jusqu'à ce qu'il lui dise.»)

La *Fuite en Égypte* fait pendant au songe de Joseph. La Vierge, l'Enfant et Joseph sont accompagnés par le fils de Joseph, Jacques, que le *Protévangile de Jacques* XVIII, 1 et l'*Évangile de Pseudo-Thomas* XVI mentionnent. À côté de la *Fuite en Égypte* un texte explique la scène: ПОИМЪ IѠСИѲ ѠТРОЧА И МАТЕРЬ ЕГО И ОЩИЮ И ПРIИДЕ ВО ЕГИПЕТЪ И ПАДОША IДОЛЫ («Joseph prit l'Enfant et sa mère et alla en Égypte et les idoles tombèrent»), *Matthieu* 2, 14. Entre ces deux événements, dans un champ légèrement inférieur, sont représentées trois scènes l'une à côté de l'autre. De gauche à droite, on distingue dans un temple un groupe de femmes qui se lamentent. Au-dessus de la tête de la première on lit: РАХИЛЪ (Rachel). Il s'agit de l'accomplissement d'une prophétie liée au *Massacre des innocents* où les femmes d'Israël pleureront leurs enfants tués injustement (*Matthieu* 2, 18 et *Jérémie* 31, 15). A côté d'elles, une femme tient dans ses bras son enfant. Elle se cache dans une grotte pour se protéger du soldat qui la poursuit. Il n'y a pas de légende, mais cette scène est en rapport avec le texte apocryphe du *Protévangile de Jacques* XVIII, 1, où Élisabeth, après avoir appris qu'Hérode a donné l'ordre de tuer tous les petits enfants, part dans la montagne avec saint Jean-Baptiste. Un peu plus loin, une autre femme a enterré son enfant sous un arbre pour le protéger. Cette représentation fait allusion à l'histoire de Nathanaël (*Jean* 1, 45 et suiv.) que sa mère cacha sous un figuier pour le sauver des soldats d'Hérode.



Le *Massacre des innocents* occupe un espace relativement grand au centre, en bas de l'icône. Dans l'angle droit, on aperçoit l'architecture très riche et l'autel du temple dans lequel périt Zacharie, le père de saint Jean-Baptiste, pour avoir caché son fils. Une courte inscription explique cette scène: ЗАХАРИѦ. L'épisode se rapporte au texte apocryphe du *Protévangile de Jacques* XXVIII, 1-3.

Nous avons devant nous une icône très riche du point de vue iconographique. Contrairement au schéma classique hérité de Byzance, où les



différentes scènes sont rangées autour d'une composition centrale, sur notre icône les scènes sont imbriquées l'une dans l'autre sans que les espaces soient vraiment définis. Ce genre de développement iconographique qui, par ailleurs, prête une grande importance aux détails, est typique de l'art russe du XVIIe siècle. Des pièces identiques du point de vue de l'iconographie ont été publiées dans *Icônes et merveilles*, ill. 74; une autre dans *Icônes*, 1974, N° 19.

Quant au style, cette icône représente une œuvre de grande qualité. La maîtrise du peintre apparaît aussi bien dans les raccourcis qu'il utilise pour traduire les mouvements des chevaux que dans la finesse des modelés des visages, l'exécution des éléments architecturaux et la sobriété dans le choix des couleurs. La multitude des scènes illustrées ne gêne pas la lecture de l'ensemble qui présente, malgré sa complexité, une unité harmonieuse.

111
TRIPTYQUE DE VOYAGE
Moscou
XVIIe siècle
8,7 × 23,5 cm (ouvert)

Le triptyque est composé de trois petits panneaux peints, de dimensions presque égales, enchâssés dans des fonds métalliques.

Sur le panneau central, sainte Sophie (СОФIИ ПРЕМУДРОСТИ Б̄), la personnification de la Sagesse divine, est représentée trônant au milieu de la composition, flanquée de trois personnages de chaque côté. À gauche, on distingue saint Vladimir (ВЛАДИМИРЪ), l'Évangéliste Jean (IOANЪ Б̄) et la Vierge (М̄Р̄ Θ̄Ȳ) et à droite saint Gérasime (ГЕРАСИМЪ ӢН̄ ОКЪ), saint Jean le Précurseur (IOANNЪ П̄) et saint Ioannikios le Grand (IOANNИК В̄). Au-dessus de sainte Sophie, dans un médaillon, apparaît le Christ bénissant (I̅C̅ X̅P̅), tandis que des anges déroulent une bande de ciel bleu.

Le sujet iconographique se rapporte au texte des *Proverbes* 9, 1: «La sagesse a bâti sa maison.» La plus ancienne représentation de sainte Sophie est

conservée à Ohrid dans l'église Notre-Dame-de-Péribleptos. Elle date de 1295 (cf. Meyendorf, 1959). Ainsi, ce thème, existant dans l'art byzantin depuis le XIIIe siècle, devait se propager par la suite notamment dans l'iconographie russe.

Sur le panneau de gauche figure l'*Annonciation* (БЛАГОВЕЩЕNIE П Б). L'archange Gabriel (ГАВРІЛЪ), devant un bâtiment, s'adresse à la Vierge (МР ѲУ) assise à droite de la composition, derrière une colonne. Au centre du panneau, en haut, on voit un segment de ciel dans lequel apparaît l'image de Dieu le Père.

Sur le panneau de droite, la Vierge orante bénit un groupe de saints qui entourent un ange gardien (АГГЕЛЪ ХРА). Les saints sont disposés en deux rangs. Au premier rang, au centre, on reconnaît à gauche saint Côme (inscription effacée) et saint Nicolas (NИКОЛАЕ) et à droite saint Étienne (СТЕФАNЪ) et saint Damien (ДОМІАNЪ). Au deuxième rang, de gauche à droite, on distingue les saints Laur (ЛАВРЪ), Flor (ФЛОРЪ), Alexandre (АЛЕК), Alexis, l'homme de Dieu (АЛЕКС Ч Б), Kirik (КИРИКЪ) et sainte Julitte (С МУ УЛИТА).

Les fonds des trois panneaux sont en or. Les couleurs dominantes sont le bleu, le vert et le rouge. Les modelés très accentués des visages démontrent une forte influence de l'œuvre de Simon Ouchakov. Ainsi, l'icône pourrait être comparée à celle représentant l'*Annonciation*, exécutée en 1673 et conservée actuellement à la Galerie Trétiakov (Antonova et Mneva, 1963, II, No 918).

117
DESCENTE AUX LIMBES
ENTOURÉE DE SEIZE SCÈNES
Moscou
XVIIe siècle
53,1 × 44,5 cm

La composition centrale, représentant la *Descente aux Limbes et la Résurrection* est entourée de compartiments beaucoup plus petits, consacrés aux grandes fêtes.

Le registre du haut comprend la *Naissance de la Vierge* (РЖТВО ПРЕТЫ БДЦЫ), la *Présentation de la Vierge au Temple* (ВВЕДЕNIE ПРЕТЫ БДЦЫ В ХРАМ), la *Trinité de l'Ancien Testament* (ТРЦА), l'*Annonciation* (БЛАГОВЕЩЕNIE ПРЕТЫ) et la *Nativité* (РЖВО ГДА NАШЕГѠ). Les inscriptions figurent en grands caractères rouges sur le bord de l'icône.

De gauche à droite et de haut en bas se suivent la *Présentation du Christ au Temple* (СРЕТЕНИЕ ГДА NАШЕГѠ ІСА ХРТА), le *Baptême du Christ* (БОГОАВЛЕNIE ГДА NАШЕГѠ ІСА ХРТА), l'*Entrée à Jérusalem* (ВХОДЪ ВО ІЕРꙊСАЛИМЪ ГДА NАШЕГѠ ІСА ХРТА), la *Transfiguration* (ПРЕѠБРАЖЕNIE ГДА NАШЕГѠ ІСА ХРТА), l'*Ascension* (ВОЗNЕСЕNIE), la *Dormition de la Vierge* (ОꙊСПЕNIE ПРТЫ БЦЫ).

Le registre du bas est occupé, de gauche à droite, par la *Résurrection de Lazare* (ВОСКРЕСЕN ГДЪ ЛАЗАРА ЧЕТВЕРОДНЕВNАГО), la *Décollation de saint Jean le Précurseur* (ОꙊСЕКОВЕNIE ГЛАВЪЕ СТАГО ІѠАNNА ПРЕДОТЕЧА), la *Crucifixion* (РАСПАТІЕ ГДNЕ ГДА NАШЕГѠ ІСА ХРТА), l'*Ascension de saint Élie* (ѠГNЕNNОЕ ВОСХОЖДЕNIE СТАГО ПРО ЕЛИИ), l'*Exaltation de la Croix* (ВОЗДВІЖЕNIE ЧТNАГО КРТА ГДНА).

Les restaurations précédentes ont effacé certains visages. Les figures très allongées occupent librement l'espace dans les compositions. Des couleurs vives comme le rouge et le vert, ponctuées d'accents, tantôt clairs tantôt foncés, sont utilisées pour l'architecture. Dans les scènes comme le *Baptême du Christ, la Transfiguration* et quelques autres, où l'architecture manque, l'action se déroule sur le fond d'un paysage très escarpé, de couleur verte et ocre. Les vêtements sont aussi de couleurs vives avec des accents plus clairs et dorés.

Les personnages, l'architecture et les paysages qui ferment les compositions sont traités avec la même habileté.

Par son style, l'icône se rapproche de celle représentant la *Dormition de la Vierge*, peinte par Ivan Filateev en 1673 et conservée actuellement à la Galerie Trétiakov (cf. Antonova et Mneva, 1963, II, No 925).



118
LA VISION DE SAINT SERGE

Moscou
XVIIe siècle
29,7 × 22,3 cm

L'icône représente *La vision de saint Serge de Radonège* (СЕРГІЕВО ВИДѢNІЕ). Saint Serge (ПРД СЕРГІИ), accompagné de saint Nikon (ПРД NИКОNЪ), reçoit la Vierge (МР ѲУ), saint Pierre (С АП.ТЪ ПЕТРЪ) et saint Jean l'Évangéliste (С ІОАNЪ БОГО) au monastère qu'il créa dans les forêts de Radonège. Ce monastère fut consacré à la Sainte Trinité, ce qui explique la présence de la *Trinité de l'Ancien Testament*, dans un ciel étoilé, en haut de l'icône.

Saint Serge a vécu entre 1313 et 1391. D'après les textes, il réalisa de son vivant de nombreux miracles et même ressuscita des morts. La Vierge lui est apparue plusieurs fois. Saint Nikon de Radonège fut son élève et son successeur. Il rénova le monastère de la Sainte-Trinité à l'époque où il assumait la responsabilité d'higoumène (cf. Ép. Nikolaj, 1961, pp. 758 et 918).

La scène se déroule dans un cadre architectural très développé. Les bâtiments sont de couleur verte, rose et ocre-brun, les habits des personnages bruns, ocre, bleus et rouges. Les visages sont traités avec une grande habileté.

Des icônes proches de celle-ci ont été publiées dans *Ikonen 13*, N° 236, et dans *1000 Jahre*, p. 60 et suiv., ill. 63; *Icons*, 1972, N° 157, ill. VI.



119

TRIPTYQUE PORTATIF

Russie
XVII[e] siècle
53 × 64,5 cm (ouvert)

L'ensemble est composé de deux volets et d'une partie centrale dans laquelle est enchâssée une icône amovible. À l'extérieur, les volets sont habillés de cuir. Une fois fermé, le triptyque donne l'impression d'une église rehaussée d'une coupole.

À l'intérieur des volets on distingue des compositions présentées en registres, trois sur les deux volets latéraux et deux sur la partie centrale. Les registres supérieurs de l'ensemble sont de la même hauteur. L'icône du centre correspond, par sa taille, à la hauteur des deux registres des volets latéraux.

L'*Annonciation* est représentée sur le registre supérieur des deux volets (БЛАГОВЕЩЕNИА à gauche, et ПРЕСТЪ БЦЫ à droite), alors que sur la partie centrale figure une *Déisis*. La Vierge et saint Jean prient la Trinité – le Père, le Fils et le Saint-Esprit – entourés d'anges. Ils associent à leurs prières deux ermites prosternés à droite et à gauche. Cette scène se déroule dans le ciel défini par la représentation de nuages et d'étoiles. Elle surplombe un segment de ciel portant au milieu la croix apotropaïque.

La *Nativité* (РОЖЕСТВО ГА NШГО ИСУСА ХР) apparaît au deuxième registre du panneau de gauche avec, pour pendant à droite, le *Baptême* (БОГОИАВЛЕNИЕ ГА NАШЕГО ИС Х РИСТ А). Le troisième registre du panneau de gauche représente la *Dormition de la Vierge* (УСПЕN IЕ ПРЪ СТЪ БЦЫ). L'*Apparition de la Vierge dans l'église des Blachernes* (ПОКРОВ ПРСТЪ БЦЫ) est figurée sur le registre analogue du volet droit.

L'icône centrale représente la *Résurrection* et la *Descente aux Limbes* (ВОСКРЕСЕNИЕ ГДА NАШ ЕГО ИСА ХР ИСТ А). La composition, qui comporte beaucoup de personnages, se développe en spirale. Le Christ y apparaît deux fois dans des mandorles de couleur bleue, striées d'or. Le sommet de la composition est occupé par l'*Entrée des Justes au Paradis*. Sur tout le pourtour de l'icône il y a de longs textes explicatifs, endommagés par la pose de deux baguettes qui devaient servir de support au revêtement d'argent. Nous avons relevé les inscriptions à partir du revêtement métallique. Les inscriptions peintes, excepté le titre de l'icône, sont trop endommagées pour proposer une lecture correcte. Pour le type iconographique voir N° 122.

Les couleurs dominantes sont le brun, l'ocre, le rouge, le bleu et le vert. Le style rappelle celui de la peinture russe de la fin du XVII[e] siècle.

Au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, ce genre de triptyque était très répandu en Russie. Plusieurs exemplaires se trouvent dans différentes collections de l'Europe occidentale. La peinture des triptyques que nous connaissons est, à peu près, de la même qualité.

L'icône centrale, amovible, n'est pas obligatoirement exécutée par le même peintre et quelquefois elle n'est pas de la même époque que le reste. Dans le cas de notre triptyque, toutes les parties ont été exécutées non seulement à la même époque, mais aussi dans le même atelier.

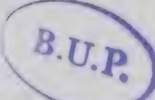
L'aspect extérieur et intérieur de ce triptyque de voyage rappelle le triptyque du Musée d'Art et d'Histoire de Genève (cf. Lazović, 1966, pp. 95-111).

120
SAINT NICOLAS
AVEC DES SCÈNES DE SA VIE
Russie du Nord
Fin du XVIe - début du XVIIe siècle
Revêtement en argent du XVIIIe siècle
27 × 24 cm

Saint Nicolas, représenté en pied, au centre de la composition, est entouré de la Vierge et du Christ qui apparaissent dans deux médaillons (pour cette iconographie cf. N° 121). Habillé de vêtements liturgiques, il tient l'*Évangile* de la main gauche et bénit de la droite. La composition centrale est entourée de douze scènes. Six de ces scènes se rapportent à la vie du saint, les six autres forment le cycle des miracles. De gauche à droite et de haut en bas, sont représentés: la *Naissance*, le *Baptême*, *Saint Nicolas* (НИКОЛАЕ) *entouré de sa mère et son père*, *Saint Nicolas à l'école*, *Saint Nicolas consacré diacre* et, en face, *Saint Nicolas consacré évêque*. Suivent des scènes se rapportant aux miracles, certains accomplis du vivant du saint, d'autres après sa mort. Ainsi, on distingue: l'*Apparition de saint Nicolas à Constantin*, *Saint Nicolas chassant les mauvais esprits*, *Saint Nicolas sauve Démètre de la noyade*. Comme la scène suivante ne possède pas de légende et que nous n'avons pas trouvé d'analogies iconographiques proches, elle peut être rattachée soit à l'histoire des *Trois soldats injustement emprisonnés*, soit au *Sauvetage de Basile des Sarrasins*, représentée dans l'espace qui suit. La *Mise au tombeau* clôt le cycle des miracles.

Les architectures simples, les personnages sans volumes prononcés et souvent disproportionnés témoignent d'un art plus naïf et populaire, typique des régions du nord de la Russie.

Le revêtement en argent qui entoure l'icône est composé de bandes découpées couvertes d'un décor végétal, gravé et repoussé, caractéristique du XVIIIe siècle. Les nimbes et les décorations en argent, uniquement gravés, fixés sur l'icône, présentent une facture plus rudimentaire. Ces rajouts en métal ont été posés bien après l'exécution de la peinture.


B.U.P.

121
SAINT NICOLAS

Moscou
Fin du XVIIe siècle
35.5 × 31.5 cm

L'icône représente Saint Nicolas (СТЫИ НИКОЛАЕ ЧЮДОТВОРЕЦЪ) à mi-corps. Il bénit de la main droite et tient l'*Évangile* dans la gauche. On y lit un passage de *Luc* 6, 17: ВО ВРЕМИ ОНО ѠСТА ИС НА МЕСТЕ РАВНѢ И НАРОДЪ ѸЧЕНИКЪ ЕГО І МНОЖЕСТВО МНОГО ЛЮДЬИ ѠТ ВСЕМ ІЮДЕІ І ІЕРѸСАЛИМА І ПОМОРИЕ ТИРСКА І СИДОНСКА («En ce temps-là, le Christ s'arrêta sur un endroit plat et une foule de ses disciples et une grande multitude du peuple de toute la Judée et du littoral, de Tyr [et de Sidon]»). Au niveau de ses épaules, apparaissent sur des nuages, à gauche, le Christ (IC XC), et à droite la Vierge (MP ΘΥ). Représentés en pied, de taille plus petite que le saint, ils lui tendent un livre des *Évangiles* et un *omophorion*.

Saint Nicolas de Myre est l'un des saints les plus populaires de l'Église orthodoxe. Cette popularité est due à la réputation qu'il acquit en tant qu'intercesseur efficace auprès des autorités terrestres et célestes (cf. Sevcenko, 1983). Il est représenté souvent en pied, à mi-corps ou uniquement en buste. Habillé en évêque grec, saint Nicolas a toujours la tête nue, le front large et la barbe blanche. Il est figuré, fréquemment, entouré du Christ et de la Vierge. Deux légendes différentes expliquent leur présence. La première veut qu'au moment du Concile de Nicée, où saint Nicolas fut destitué à cause de sa violence envers les Ariens, la Vierge et le Christ lui soient apparus en lui rendant les attributs d'évêque. Ainsi fut confirmé son comportement juste dans le conflit. D'après l'autre légende, au moment de sa consécration en tant qu'évêque de Myre, la Vierge et le Christ sont apparus dans l'église et lui ont présenté les symboles de l'office: l'*omophorion* et les *Saintes Écritures*.

Ici, saint Nicolas n'est pas vêtu comme d'habitude d'un *polystavrion*, mais d'une robe aux couleurs rouge et ocre-jaune, décorée de fleurs, avec un *omophorion* noir à croix rouges. L'*Évangile* a des tranches et des initiales rouges. Le texte est écrit en noir. Le *chiton* du Christ est rouge et son *himation* bleu-vert, tandis que la Vierge a la robe bleu-vert et le *maphorion* rouge. Le cadre de l'icône est ocre-brun.

Sur le bord sont représentés, à gauche, saint Maxime le Bienheureux et, à droite, saint Maxime le Confesseur.

Saint Maxime le Bienheureux, d'origine grecque, fut invité par l'empereur russe Vassili Ivanovitch à occuper la fonction d'interprète et de bibliothécaire à la cour. A la suite de déboires avec le pouvoir, il a passé de longues années en prison et écrit un canon sur le Saint-Esprit, encore en usage de nos jours. Il mourut en Russie en 1556.

Saint Maxime le Confesseur naquit à Constantinople et s'engagea comme militaire à la cour d'Héraclius. Plus tard, il abandonna la carrière militaire et devint higoumène dans un monastère près de la capitale byzantine. Il se manifesta surtout par ses opinions contre les hérétiques monothélites, ce qui fut la cause de nombreuses difficultés avec le pouvoir ecclésiastique et civil. Après de longues tortures, il fut expulsé dans le pays des Scythes où il mourut en 666.

Ces deux saints ont vécu sur l'actuel territoire de la Russie, ce qui explique leur présence sur l'icône.

Le bas de l'icône ainsi que le nimbe de saint Nicolas sont entièrement restaurés.

Le traitement des visages nous permet de situer l'exécution de l'icône dans la région de Moscou à la fin du XVIIe siècle.



122

LA RÉSURRECTION, SAINTS ET FÊTES

Russie
XVIIIe siècle
76 x 62 cm

La partie centrale de l'icône est occupée par la *Descente aux Limbes* et la *Résurrection* (ВОСКРЕСЕNIЕ ХРИСТОВО). La lecture circulaire de la composition a pour point de départ le Christ ressuscité, donnant la bénédiction de la main droite et tenant un rouleau dans la gauche. Il est représenté debout sur la porte de l'Enfer. À droite, un groupe d'anges descend vers l'Enfer, afin d'assister les âmes des justes, sauvées par le Christ. Une théorie d'anges traverse l'empire de Satan, le sombre palais infernal faisant pendant au Paradis baigné de lumière, reproduit dans l'angle supérieur droit. Des anges brisent les portes de l'Enfer, faisant sortir de la gueule du diable les âmes des justes. À la tête de ce groupe apparaissent Adam et Ève. Ils sont aidés par le Christ qui leur montre de la main gauche le chemin du Paradis où des anges accompagnent une procession de justes. À gauche des portes ouvertes se tient le Bon Larron. Toute la partie supérieure de l'icône est occupée par les murs du Paradis, au-delà desquels on voit les jardins habités par les saints.

Cette composition assez rare apparaît pour la première fois sur une grande icône de l'église du prophète Élie, à Jaroslavl, ainsi que sur une autre pièce, de 1693, anciennement dans la collection de N.P. Likhatchev de Saint-Pétersbourg (Likhatchev, 1906, II, pl. CCLXXXVI, N° 530).

Tout autour, dans deux registres, sont figurés des saints et des scènes de la vie du Christ et de la Vierge.

Du haut en bas et de gauche à droite, on distingue: la *Décollation de saint Jean* (УСЕКОВАNIА ГЛАВЫ IѠАNNА ПРЛТЧИ), deux anges sortant des nuages qui présentent l'icône de la *Vierge à l'Enfant* du type Smolenskaja (ѠДИГИТРИИ СМОЛЕNСКIА БЦЫ), une variété de la *Vierge Hodigitria* existant depuis le XVIIe siècle (cf. Antonova et Mneva, 1963, II, p. 43). Le registre se termine par la *Dormition* (ОУСПЕNIЕ) d'une sainte non identifiée.

Le deuxième rang est occupé par saint Pierre (ВЕРХОВNАГО АПЛА СТАГѠ ПЕТРЪ) en pied, figuré de trois quarts, tourné vers le centre de l'icône. Suivent la *Naissance de la Vierge* (РЖДТВО ПРТЫ БЦЕ), l'*Annonciation* (БЛАГОВЕЩЕNIА ПРЕСТЫА БОГОРОДИ), la *Présentation de la Vierge au Temple* (ВЪВЕДЕNIА В ХРАМЪ ПРЕСВАТЫ БЦЫ), la *Nativité* (РЖСТВО ХРИСТОВА). Le registre se termine par la figure de saint Paul (СТАГО ВЕРХОВNАГО АПЛА ПАВЛА), faisant symétriquement pendant à saint Pierre.

Le troisième rang commence par la représentation de face de saint Jean archevêque de Novgorod (СТА IѠАNNА АРХIЕП NОВГОРОДСКА), suivie de la *Présentation du Christ au Temple* (СРЕТЕNIЕ ГДНА). De l'autre côté de la scène centrale on retrouve le *Baptême du Christ* (БОГОIАВЛЕNIА ГОСПОДNА) et saint Ignace, évêque de Rostov (СТА IГNАТIА ЕПИСП РОСТОВСКАГО), dans une position symétrique à celle de saint Jean de Novgorod.

Le quatrième rang commence avec saint Jean le Théologien (ЕVГЛИСТА IѠАNNА БОГОСЛОВА) représenté de trois quarts, et la *Transfiguration* (ПРЕОБРАЖЕNIА ГОСПОДNА). De l'autre côté de la scène centrale on distingue l'*Entrée à Jérusalem* (ВЪХОДА ВО IЕРУСАЛIМ ГОСПОДА) et le prophète Élie (СТА СЛАВNАГѠ ПРОРОКА ИЛИИ) dans une position symétrique à celle de saint Jean le Théologien.

Sur le cinquième registre sont figurés saint André le martyr (СТАГО В МУЧЕN АNДРЕIА), l'*Ascension* (ВОЗNЕСЕNIА ГОСПОДNА), la *Trinité de l'Ancient Testament* ou l'*Hospitalité d'Abraham* (СТА ТРОИЦА), la *Dormition de la Vierge* (ОУСПЕNIЕ ПРСТЫА БЦЫ), l'*Exaltation de la Croix* (ВОЗДВИЖЕNIА ЧТNАГО КРЕСТА) et sainte Nathalie (СТА МУЧNЦЫ NАТАЛIА), l'épouse de saint André le martyr.

Moins haut que les précédents, le dernier registre est occupé par une rangée de saints, présentés à mi-corps, dans une position frontale. On distingue de gauche à droite: les saints Jean Chrysostome (СТАГО ІОАННА ЗЛАТОУСТА), Grégoire le Théologien (СТАГО ГРИГОРИИ БОГОСЛОВА), Basile le Grand (СТАГО ВАСИЛИИ ВЕЛ), Nicolas le Thaumaturge (СТАГО НИКОЛАЕ ЧУДОТВОРЦА) ou de Myre, Nicolas le Vainqueur (СТАГО НИКОЛАЕ ПОБЕДНАГО) (qui a triomphé des tentations charnelles du diable), Triphon le martyr (С ТРИФОНЪ МНЪ), et les saintes Thècle (СТЫА ПР МЦ ѲЕКЛА), Marie l'Égyptienne (ПРПБНЫА МАРІА ЕГИПЕЦКІА) et Eudocie (ПРЕДНЫА ЕУДОКИА МУЧЕНИЦЫ).

L'ensemble offre un riche éventail de couleurs: du bleu foncé jusqu'au gris clair pour le ciel; bleu, brun, rouge et rose pour les éléments d'architecture; vert, brun, rouge, bleu et blanc avec des accents dorés pour les vêtements. L'artiste manifeste un goût particulier pour la variété de couleurs et une grande habileté dans la présentation de l'architecture. Les personnages sont très allongés, aux mouvements élégants.

Compte tenu de l'aspect de l'architecture et des couleurs, on peut dater l'icône du XVIII[e] siècle. Les inscriptions qui accompagnent les scènes et les personnages sont de deux époques différentes. Les textes en noir sont plus anciens que ceux en rouge.

123
GROUPE DE SAINTS BÉNIS PAR LE CHRIST
Moscou
1734
31 × 26,5 cm

Au sommet de l'icône, le Christ Tout-Puissant (ІС ХР), sorti à mi-corps d'un nuage, bénit un groupe de saints.

Saint Pacôme le Grand (ПРПБНЪ ПАХОМИИ ВЕЛ), fondateur de la vie cénobitique, est figuré au centre de l'icône, en habit de moine. À sa gauche, on voit saint Ioannikios le Grand (ІОАНЪ ВЕЛ), défenseur des images à l'époque de l'iconoclasme, suivi par saint Méthode (МЕѲОДИИ), patriarche de Constantinople lors du rétablissement du culte des images. Tous les deux portent des vêtements ecclésiastiques richement décorés. À droite de saint Pacôme sont figurés les deux martyrs saint Flor (ФЛОРЪ), saint Laur (l'inscription dans son nimbe a été effacée). Au registre supérieur, on reconnaît, à gauche, le kéliote saint Arsène le Grand (ПРЕД АРСЕНИИ ВЕЛК) en habit monacal et saint Germain (С ГЕРМАНЪ), patriarche de Constantinople au début de l'iconoclasme, vêtu en ecclésiastique. À droite, on identifie les martyrs saint Kirik (С МУЧ КИРИКЪ) et sa mère, sainte Julitte (С МУЧ ЮУЛИТА).

Les vêtements des saints de couleurs rouge, vert, bleu et or sont richement décorés de motifs floraux et de croix. La robe du petit Kirik est blanche. L'habit monacal de Pacôme est ocre-brun. Le fond de l'icône, de couleur ocre dans sa partie supérieure, devient vert foncé dans le bas, le cadre est brun clair et le fond derrière le Christ est rose aux rayons dorés.

Cette variété de couleurs, notamment la couleur rose, est caractéristique des icônes exécutées à Moscou au XVIII[e] siècle, fait confirmé aussi par l'inscription sur le bord du cadre, en bas, à droite, où on déchiffre le texte suivant: НАПИСАСА СІА ИКОНА В ЛѢТЕ ҂ЗТМВ В МЦ МАІ («Cette icône a été peinte l'année 7342 [=1734], au mois de mai»).

L'état de conservation de l'icône est bon; en revanche, la plupart des inscriptions sont très difficilement déchiffrables.



124

VIERGE BOGOLUBSKAIA

Manière de Strogonov

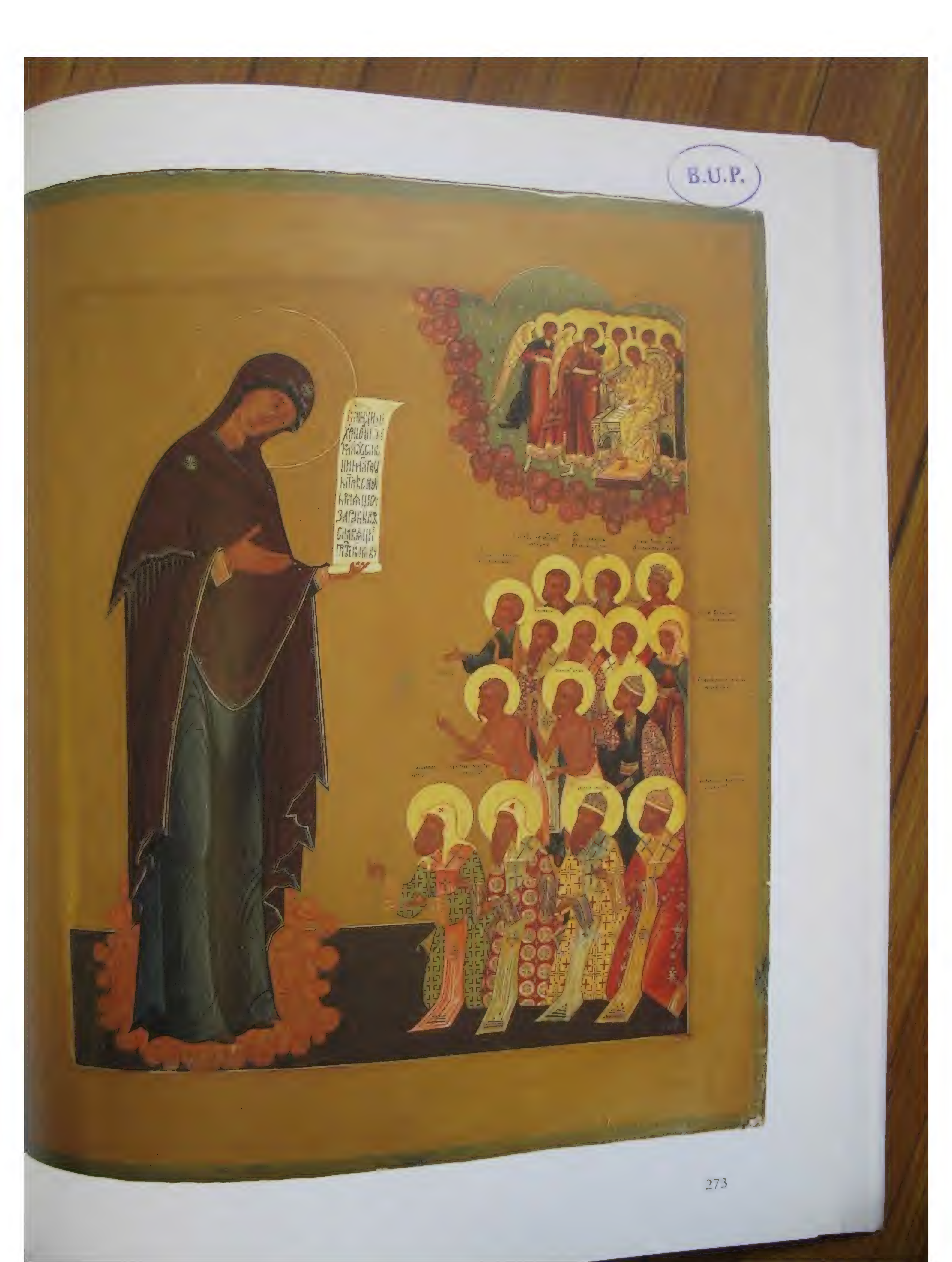
XIXᵉ siècle

62 × 53 cm

D'après la légende, en 1157, en route pour Souzdal où il devait s'établir, le prince Andrei Bogolubski décida d'emporter avec lui l'icône de la Vierge de Vladimir. Mais devant la rivière Kliazma les chevaux s'arrêtèrent net et il était impossible de les faire avancer. Après une longue prière devant l'icône, le prince s'endormit. La Vierge protectrice de l'humanité lui apparut et lui recommanda de construire cette endroit un monastère. Le prince Bogolubski érigea le monastère de la Naissance de la Vierge et demanda que l'on y installe une icône représentant la Vierge telle qu'elle lui apparut dans son rêve.

En réalité, l'iconographie de laVierge protectrice de l'humanité (Agiossoritissa) existe encore dans l'art byzantin. L'image la représente en prière devant son fils implorant le pardon pour les péchés des humains. Elle tient dans ses mains un rouleau avec le texte de sa prière et devant elle est représenté le peuple agenouillé. Dans l'angle supérieur, sortant des nuages, le Christ entouré d'anges bénit sa mère. Dans l'iconographie russe tardive on remplaça les gens du peuple par les figurations de saints et d'ecclésiastiques qui de leur côté intercédaient pour les simples fidèles (cf. cat. exp. Precistomu, 1994, p. 177-179).

L'icône, avec sa finesse d'exécution, ses modelés doux, ses couleurs chatoyantes et ses visages qui montrent une recherche de personnalisation est un bon exemple de la peinture moscovite du début du XIXᵉ siècle. Une icône très proche par son style a été publiée dans A.P. Knjazeva, 1994, ill. 81, p. 149.





125
IMAGE DE L'ICONOSTASE

Moscou
XVII[e] siècle
53 × 42.5 cm

L'icône représente la coupe verticale d'une église à cinq coupoles munies de croix. Au-dessous des coupoles apparaissent cinq demi-calottes décorées de peintures. Dans ce registre, on distingue, de gauche à droite, le *Baiser de Judas*, la *Descente de la Croix*, la *Crucifixion*, la *Mise au Tombeau*, le *Christ au Mont-des-Oliviers*. Les *tituli* ont été effacés.

Sous la partie architecturale se développe une grande iconostase divisée horizontalement en cinq registres.

Le premier en partant du haut représente des justes et des patriarches. Ils s'inclinent devant Dieu le Père (ГДЪ САVАѠѲЪ) qui apparaît dans une mandorle tenant le Christ Emmanuel. À gauche, on ne reconstitue que les inscriptions Ared (ПРА АРЕД), Isaac (С ПР ІСААКЪ) et, à droite, Jacob (А КОВЪ), Abraham (С ПРА АVРААМЪ), Siméon (С ПР СИМЕѠNЪ), Noé (С ПРА NОИ), Abel (С ПР АVИЛЪ) et Benjamin (С ПР ВЕНЕАМІNЪ). Les autres ont été entièrement effacées.

Les douze prophètes sont figurés sur le registre suivant. Il ne reste actuellement que les noms de neuf d'entre eux: Ezéchiel (С ПРО ЕЗЕКИ ІЛЪ), Sophonie (С ПРО СОФОNИ), Daniel (С ПРО ДАНІИЛЪ), Élie (С ПРО ІЛІА), David (С ПРО ДАВИДЪ), Salomon (С ПРО САЛОМОNЪ), Moïse (С ПРО МОІСІИ), Zacharie (С ПРО ЗА ХАРІИ), Élisée (ПРО ЕЛІСЕИ). Les prophètes se tournent vers la Vierge trônante (МР ѲѸ) flanquée de saint Antoine (С ПР АNТОNІ), fondateur de la vie monastique en Russie, et de son successeur, saint Théodose (ПР ѲЕѠДОСІИ), organisateur de la vie des moines russes, des archanges Michel (АРХІГЛЪ МІХАИЛЪ) et Gabriel.

Le troisième registre représente la *Déisis* avec le Christ (ІС ХР) trônant entouré de la Vierge (МР ѲѸ) et de Saint Jean le Précurseur (С ІѠАNNЪ ПРЕ), des deux archanges Michel (АРХАГГ МИХАИЛЪ) et Gabriel (АРХІГ ГАVРИИЛЪ) et de huit apôtres. On y distingue le nom du troisième personnage, saint Jean l'Évangéliste (С АПЛ ІѠАNЪ БО), et ensuite à partir du cinquième on peut reconstituer les noms de saint Paul (ПАВЕЛЪ), saint Matthieu (АПЛ МАТѲЕИ), saint Jacques (ІА КОВЪ) et saint Thomas (С АПЛ ФОМА). Les inscriptions identifiant les autres apôtres ont été effacées.

Sous ce registre sont représentées quatorze scènes de la vie du Christ et de la Vierge. De gauche à droite, on distingue la *Naissance de la Vierge* (РЖВО ПРЕСТ БЦЫ), la *Présentation de la Vierge au temple* (ВВЕД ПР БЦЫ), l'*Annonciation* (БЛАГОВЕЩЕNІЕ ПРС БЦЫ), la *Nativité* (РЖТВО ХРСТВО), la *Présentation du Christ au temple* (СРЕТЕNІЕ ГДNЕ), le *Baptême* (БО ГОАВЛЕNІЕ ІС ХР), l'*Entrée à Jérusalem* (ВХОДЪ ВО ИЕРѸСАЛІМЪ), la *Résurrection* (ВОСКРЕСЕNІЕ ХРТВО), l'*Ascension* (ВОЗNЕСЕNІЕ ГДNЕ), la *Pentecôte* (СОШЕСТВІЕ СТЫГ ДѸХ), la *Résurrection de Lazare* (ВОСКРЕСИ ГДЪ ПРА ЛАЗАРА), la *Transfiguration* (ПРЕОБРАЖЕNІЕ ГДNЕ), l'*Exaltation de la Croix* (ВОДВІЖЕNІЕ ЧЕ КРЕСТ), la *Vierge des Blachernes* (ПОКРОВА ПРЕТЫЯ БЦ). La hauteur de ces scènes est deux fois plus petite que celle des registres précédents.

Le dernier registre représente le bas de l'iconostase. Au centre, on trouve la porte royale avec l'*Annonciation* et les quatre évangélistes. La Cène est représentée au-dessus de la porte (les inscriptions manquent). À gauche figurent la *Vierge de Vladimir* (ПРЕТЫА БЦЫ ВЛАДІМІРСКІА), *Saint Nicolas* (СТЫИ NІКОЛАЕ ЧѸДОТВОР), très populaire en Russie, et le *Synaxe de l'Archange Michel* (СОБОРЪ АРХИСТРАТИГА МИХАИЛА І ПРО Ч ІИ), tandis qu' à droite s'échelonnent la *Trinité de l'Ancien Testament* ou l'*Hospitalité d'Abraham* (СТАА ТРЦА), *Saint Jean-Baptiste* (СТЫИ ІѠАNNЪ ПРЕДТЕЧЪ) et la *Dormition de la Vierge* (УСПЕNІЕ ПРЕТЫА БЦЫ). Ces compositions occupent les parties supérieures de l'espace.

Les parties inférieures sont décorées de rideaux avec des chérubins et des croix.

Sur les deux portes latérales, derrière lesquelles se trouvent le diakonikon et le proskomydion, sont figurés deux archidiacres, à gauche saint Étienne (АРХИ СТЕФАНЪ), et à droite saint Laurent (АРХИ ЛАВРЕНТІЙ). La représentation du sol et d'un podium placé juste devant les Portes royales ferme le bas de la composition.

Ce genre d'iconographie est assez rare et probablement tardif. Les artistes se sont inspirés des intérieurs d'églises figurées en coupe verticale qui existaient dans les manuscrits déjà aux XI[e] et XII[e] siècles. Ainsi, nous connaissons une telle composition d'une copie du XII[e] siècle des *Homélies mariales* de Jacques de Kokkinobaphos, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. grec 1208, fol. 3[v].

Une icône ayant le même sujet, mais du XIX[e] siècle, a été publiée dans Neufert, 1972, N° 164, une autre dans *1000-letie*, 1988, N° 204.

Des inscriptions partiellement effacées identifient les scènes et les personnages de l'icône. En revanche, le titre qui figure habituellement sur le cadre supérieur n'existe pas, car le sujet est compréhensible en soi.

Les figures sont très élancées. Les mouvements relativement libres et les draperies, serrées autour du corps, soulignent l'anatomie des personnages. Le mobilier et l'espace dans les scènes à plusieurs personnages sont traités en profondeur. Ces caractères stylistiques nous permettent de rapprocher l'icône de la peinture moscovite du XVII[e] siècle, restée encore sous l'influence de l'art de Dionisij, mort après 1502, et de ses fils Vladimir et Féodosij.

126
VIERGE À L'ENFANT DU TYPE À TROIS MAINS

Russie
Vers 1700
33,8 × 30,4 cm

La Vierge (МР ΘΥ) est représentée dans la partie centrale de l'icône. Elle tient le Christ (IC XP) dans la main droite et fait le geste de recommandation de la gauche. Sous les pieds du Christ apparaît la troisième main touchant le bras gauche de la Vierge (ТРОЕ РѸЧИЦЫ ПРТЫА БЦЫ). Le Christ bénit de la droite et tient un rouleau dans la gauche. Deux personnages sont représentés sur le bord de l'icône, un ange gardien (С АГГЛЪ ХР) à gauche, et sainte Parascève (С ПРАСКОВІА МѸ) à droite.

Selon la légende, l'iconographie de la *Vierge à trois mains* proviendrait d'une icône miraculeuse qui se trouvait à Jérusalem et représentait une Vierge du type *Hodigitria*. Cette icône, très ancienne, fut liée à un épisode de la vie de saint Jean Damascène (675-749), docteur de l'Église. Devenu dignitaire du calife de Damas, il fut dénoncé par l'empereur iconoclaste Léon l'Isaurien comme ayant écrit un traité pour la défense des images de la Vierge. Pour le punir, le calife ordonna que l'on lui coupe la main. Mais la Vierge, récompensant son fidèle, lui recolla la main amputée, «comme une branche à un arbre», d'après l'hagiographe Jean de Jérusalem. La présence de cette troisième main sur l'icône s'explique, donc, en tant qu'*ex-voto*, et c'est à ce titre que saint Jean Damascène l'aurait clouée sur l'icône. Plus tard, l'icône de Jérusalem aurait été transportée par saint Sava de Serbie dans le monastère de Chilandar qu'il avait fondé au Mont Athos. Vers la fin du XII[e] siècle, elle devint l'objet d'une vénération toute particulière.

L'icône conservée actuellement à Chilandar est une icône du type *Hodigitria*, à la différence que la Vierge tient l'Enfant dans la main droite et non pas dans la gauche comme le veut la coutume. Au revers de l'icône figure saint Nicolas. Ainsi, il s'agit d'une icône processionnelle, à double face, munie d'un manche. La représentation du saint est l'œuvre du même peintre que la *Vierge à l'Enfant*.



La troisième main, exécutée en métal, est rajoutée sur le revêtement en argent et or repoussé qui recouvre toute l'icône, excepté les visages et les mains des personnages. L'icône peinte est du milieu du XIVe siècle et comporte l'inscription (МР ΘΥ Н ОДИГИ). On peut supposer que l'icône apportée de Jérusalem lors du pèlerinage de saint Sava aurait été remplacée par l'actuelle. Cette dernière a probablement fait office de modèle pour le nouveau type iconographique, la *Vierge à trois mains*, où la troisième main fut plus tard peinte. Ainsi, cette iconographie se révèle tardive et ne se propagea, probablement, qu'à partir du XVIIe siècle dans la peinture postbyzantine (cf. Mirković, pp. 233-235, ill. 55-57, et Bogdanović, Djurić, Medaković, 1978, p. 112, ill. 93). Néanmoins, une église consacrée à la *Vierge à trois mains* fut érigée à Skopje au XIVe siècle, sous le règne d'Étienne Dušan, au moment où la ville était la capitale de l'Empire serbe.

La Vierge de l'icône reproduite ici est vêtue d'un *maphorion* rouge bordeaux et se détache du fond ocre-brun. Le Christ a une robe bleue et un *himation* rose du même ton que le fond sur lequel sont représentées les deux figures latérales. L'ange aux ailes bleues est vêtu de blanc, tandis que sainte Parascève porte une robe bleue et un manteau rouge. Le sol est vert partout. Les nimbes de la Vierge, de l'ange et de sainte Parascève sont argentés, celui du Christ est doré.

Les inscriptions autour de la Vierge et du Christ sont brun foncé. En revanche, les lettres du monogramme du Christ dans le nimbe sont rouges. Les visages et les mains sont de couleur ocre et ocre-brun, avec des accents clairs qui soulignent le modelé. Le style de cette peinture rappelle celui des œuvres de Simon Ouchakov.

Une icône du XVIIIe siècle, très proche par son style de celle-ci, représentant la *Vierge de Tikhvin*, est publiée dans le catalogue de vente de Dörling, 1987, p. 48, No 106.

Ainsi, on peut situer l'exécution de notre icône à la fin du XVIIe ou au début du XVIIIe siècle.

127
LA CIRCONCISION

Russie (Moscou?)
Fin du XVIIIe siècle
31,1 × 26,3 cm

La Vierge présente l'Enfant Jésus à deux prêtres devant une architecture très développée. Elle est accompagnée par Joseph qui porte deux colombes. Derrière eux, on distingue un groupe de sages. Au deuxième plan, entre la Vierge et le premier prêtre, on voit un autel couvert de draperies, sur lequel sont posées deux boîtes et une paire de ciseaux.

Ce sujet iconographique est rarement représenté dans l'art orthodoxe. La circoncision reste un rite purement juif qui préfigure le baptême du Christ. Le schéma iconographique est le même que celui de la *Présentation du Christ* au *Temple*.

Les plus anciennes représentations connues de la *Circoncision* se trouvent dans les manuscrits. Les icônes consacrées à ce sujet sont rarissimes.

Les vêtements des personnages sont bleus, verts, rouges, jaunes et roses. L'architecture, dans la même gamme de couleurs que celles des vêtements, mais aux tons plus doux, se détache sur le fond d'or. Le cadre est vert avec des bordures rouges. L'inscription qui précise le sujet iconographique (ОБРѢЗАНІЕ ГДНЕ) est en or. Le traitement des visages est très soigné et le modelé obtenu par les jeux de clair-obscur. Les couleurs utilisées pour l'architecture sont le vert, le rouge, le gris et le rose, et celles pour les vêtements sont le brun, le bleu, le vert, le rouge et le violet. Ces couleurs vives et, plus particulièrement la couleur rose, apparaissent souvent dans la peinture moscovite du XVIIIe siècle.

Un certain nombre de trous visibles sur les bords de l'icône laissent supposer qu'elle avait un revêtement métallique.

Une icône représentant le premier concile œcuménique, proche par son style de l'icône de la collection Abou Adal, a été publiée dans *Ikonen 13*, No 216.


ѠБРѢЗАНІЕ ГДНЕ

128

SYNAXE DES DOUZE APÔTRES

Moscou ou Palech
Fin du XVIIIe siècle
31 × 27,3 cm

Les Apôtres sont présentés en deux registres. Au-dessus d'eux, sorti des nuages, apparaît le Christ bénissant.

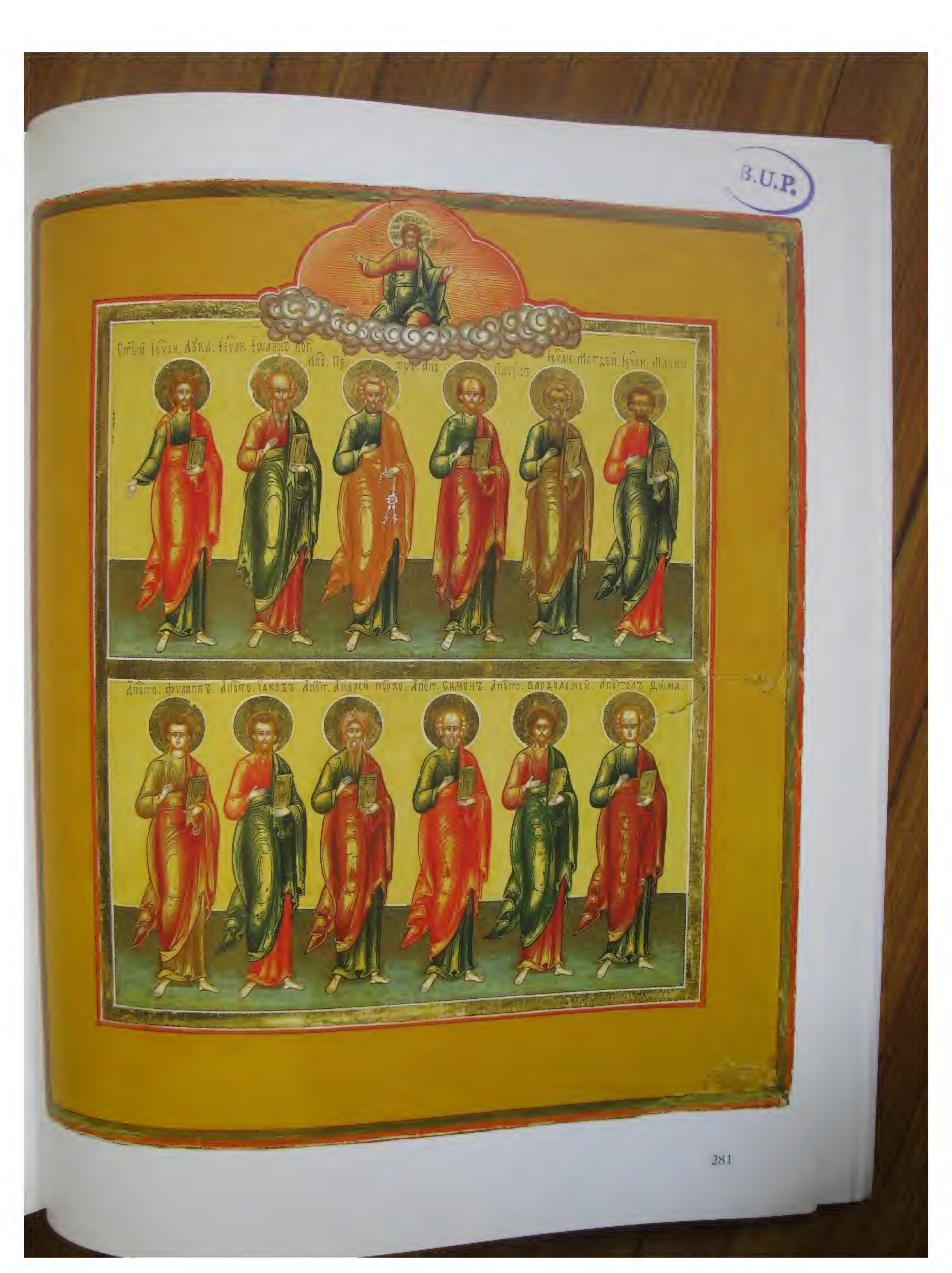
De gauche à droite on reconnaît les évangélistes Luc (СТЫИ IEVAN ЛѴКА) et Jean (IEVAN ΙѠΑΝΝЪ БОГ), les apôtres Pierre (АПОСТОЛЪ ПЕТРЪ) et Paul (АПОСТОЛЪ ПАVЕЛЪ) et les évangélistes Mathieu (IEVAN МАТѲЕИ) et Marc (IEVAN МАРКѠ).

Le deuxième rang est occupé par autres six apôtres Philippe (АПОСТОЛЪ ФИЛИППЪ), Jacob (АПОСТОЛЪ IАКОВЪ), André (АПОСТОЛЪ АΝДРЕИ ПЕРВО), Siméon (АПОСТОЛЪ СИМОНЪ), Barthélémy (АПОСТОЛЪ ВАРѲОЛОМЕИ) et Thomas (АПОСТОЛЪ ѲѠМА).

Tous les apôtres bénissent de leur main droite et tiennent un codex dans leur gauche, excepté saint Pierre qui, à la place du codex, porte les clés du Paradis.

L'icône représente la fête à la gloire des apôtres, célébrée par l'Église orthodoxe le 30 juin. On plaçait ce jour là, sur le *proskynêtarion*, une icône représentant le *Synaxe des Apôtres*. Une telle icône est conservée aujourd'hui au Musée Pouchkine à Moscou. Il s'agit d'une œuvre de petites dimensions (38 × 34 cm), exécutée à Constantinople au début du XIVe siècle. La présente icône, du même format, avait probablement la même fonction (cf. Weitzmann, 1982, pp. 20-21, ill. p. 73).

Les apôtres figurés en pied sont vêtus de *chiton* et d'*himation* qui laissent apparaître leurs corps sous les draperies. Les vêtements sont de couleurs vives: rouge, vert, jaune, ocre et bordeaux, aux accents d'or qui soulignent les plis. Le sol est vert et le fond ocre-jaune, encadré d'or. Le Christ bénissant apparaît sur un fond rouge strié d'or. Les figures élégantes et très allongées, les détails vestimentaires, ainsi que la représentation de l'espace dans lequel apparaît le Christ, sont caractéristiques de la peinture moscovite et de celle de Palech de la fin du XVIIIe siècle. Cette icône pourrait être comparée avec une icône de Smolensk représentant le Christ sauveur, reproduite dans *1000-letie*, pp. 156, 366-367, N° 196.



129
MÉNOLOGE REPRÉSENTANT LES MOIS DE MARS À AOÛT

Russie
XIXe siècle
108 × 88 cm

L'icône représente des saints ou des fêtes des six mois, de mars à août, figurés sur des rangées placées des deux côtés de cinq icônes représentant de haut en bas: Le Couronnement de la Vierge, la Vierge à l'Enfant du type du Salut des perdus de Bor ou Salut aux souffrants, la Résurrection, la Vierge de Vilensk et la Vierge de la joie inespérée. Le ménologe est encadré de 58 représentations diverses de la Vierge à l'Enfant.

Les ménologes sont des livres composés de calendriers ecclésiastiques et de tableaux comportant devant chaque jour du mois des indications sur la fête ou la mémoire d'un saint à célébrer (cf. A. Guillou, 1974, p. 340 et 556). Sur les icônes ayant le même titre figurent des rangées de saints et de fêtes, extraits des livres hagiographiques. Le plus ancien ménologe russe est celui de l'église de Siméon de Novgorod et date de 1468 (cf. cat. exp. *1000 Jahre*, 1988, p. 351). Ces ménologes connurent une grande popularité à partir du XVIIIe siècle est surtout au XIXe. L'icône publiée est un exemple type de cet art tardif, mais d'une exécution très fine et maîtrisée.





130
SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
Moscou
XIX[e] siècle
31 × 26 cm

L'icône représente saint Jean l'Évangéliste (СТЫИ АПЛЪ ІІ VAN ІѠАНЪ БОГОСЛОВЪ) en profonde méditation. Assis, un livre ouvert sur ses genoux, il lève la main droite vers sa bouche. Derrière son épaule gauche se tient un ange de petite taille. Il dicte à saint Jean les paroles de l'*Évangile*.

Cette iconographie se rapporte à la dernière phrase de l'*Évangile de saint Jean*: «Jésus a fait encore bien d'autres choses: si on les écrivait une à une, le monde lui-même ne pourrait, je pense, contenir les livres qu'on écrirait.» Le texte a été commenté par le métropolite Macaire dans le *Grand Ménée* que l'on lit dans les offices entre le 25 et le 30 septembre (cf. Antonova et Mneva, 1963, II, p. 81, N° 445).

Les vêtements du saint sont de couleur rose et verte striée d'or. L'ange est vêtu de bleu et de rose. Le fond de l'icône est ocre-jaune et le cadre ocre-brun avec des inscriptions brun foncé.

L'icône possède un revêtement luxueux, en argent gravé et repoussé. Certaines parties sont



rehaussées d'éléments en émail bleu, blanc et rouge. Le revêtement recouvre toute la surface, excepté les visages des deux personnages et les mains du saint. Le texte gravé sur le livre de saint Jean et celui reproduit sur l'icône peinte sont identiques. Il s'agit du début de l'*Évangile de saint Jean*: в началѣ было слово… («Au commencement était le Verbe…»).

Le revêtement a été poinçonné deux fois sur les bords et une fois à côté du livre du saint. Les deux poinçons, AC/1893 et AC/1894, appartiennent au même contrôleur. Ils peuvent être comparés avec les poinçons N[os] 622 et 1222, publiés par Postnikova-Loseva, 1974. À côté de ces poinçons, on voit celui de la ville de Moscou. Il existe aussi des restes indéchiffrables d'un autre poinçon d'orfèvre ou d'atelier.

L'icône peinte peut être rapprochée par son style d'une autre icône, également du XIX[e] siècle, reproduite dans *Ikonen zu Weimar*, N[o] 11, ou bien de celle de *Shirka Sekulić*, N[o] 106, pl. 31.

131

VIERGE DE TIKHVIN

Moscou
XIXe siècle
71 × 58,7 cm

Cette icône de grande taille représente la *Vierge à l'Enfant*. Elle est le pendant de l'icône N° 125 représentant le *Christ Tout-Puissant*.

La Vierge, à mi-corps, la tête légèrement penchée vers l'Enfant qu'elle tient dans la main gauche, fait le geste de recommandation de la droite. Son *maphorion* de couleur brune, bordé d'ocre, est décoré d'étoiles d'or, symboles de virginité.

Le Christ bénit de la main droite et tient un rouleau dans la gauche. Sa robe de couleur marron est striée d'or. Par ce procédé, le peintre a accentué les plis et donné, ainsi, l'impression d'un volume plus important.

La carnation des personnages est de couleur ocre et ocre-brun. De fines lignes blanches ont été utilisées pour souligner les parties éclairées de la chair.

Trois médaillons contiennent des monogrammes, deux concernant la Vierge (MP ΘȢ) et un le Christ (IC XP).

Le type iconographique de la Vierge de Tikhvin est très proche de celui de la *Hodigitria* byzantine. *Hodigitria*, ou la *Vierge conductrice*, est représentée le plus souvent dans une position statique: elle regarde devant soi et porte sur le bras gauche l'Enfant bénissant (cf. Grabar, 1974, pp. 4-14). Sur notre icône, la Vierge tourne la tête légèrement vers l'Enfant figuré de trois quarts. Il plie la jambe droite, dont on voit la plante du pied.

L'icône la plus ancienne, avec les mêmes variations iconographiques, date du XIVe siècle. Elle est conservée actuellement au monastère de la Dormition à Tikhvin, région de Novgorod. La légende veut que l'iconographie de cette pièce soit inspirée d'une icône de Constantinople, exécutée par saint Luc, miraculeusement apparue à Tikhvin en 1383. En effet, les recherches ont prouvé que l'icône conservée à Tikhvin présente toutes les particularités stylistiques et iconographiques de la peinture russe du XIVe siècle (cf. Antonova et Mneva, 1963, I, p. 322; Kondakov, 1929-1931, II, pl. XII).

Quant à la *Vierge de Tikhvin* de la collection Abou Adal, elle offre des similitudes avec la peinture moscovite du XVIIe siècle, caractérisée par des modelés très doux et parties éclairées, accentuées de lignes blanches. Néanmoins, elle n'a pas la vigueur des œuvres de cette époque. Elle fut exécutée au XIXe siècle, époque à laquelle les artistes *starovjerci* («anciens croyants») revinrent à la manière de peindre du XVIIe siècle. Ils manifestèrent ainsi leur réaction contre la tendance occidentalisante dans l'art russe où les personnages sont plus volumineux, les figures plus lourdes, les modelés très accentués.

Une icône analogue à celle-ci, où la forme de la bouche, du nez et des mains ainsi que le traitement des ombres sont pratiquement identiques, a été publiée dans *1000-letie* (pp. 157 et 367, N° 197).

132
CHRIST TOUT-PUISSANT
Moscou
XIX[e] siècle
71 × 56,5 cm

La tête du Christ occupe tout le champ de l'icône. Son visage a une expression sévère. Une chevelure abondante descend en boucles sur son épaule gauche. On ne voit qu'une petite partie de l'*himation* bleu foncé qui entoure ses épaules. L'encolure du *chiton* de couleur bordeaux est richement décorée d'or. Les plis de l'*himation* sont soulignés d'or, eux aussi. La partie gauche du nimbe ainsi qu'une partie du fond de l'icône ont été restaurées. L'inscription au niveau des épaules a été fortement endommagée. Toutefois, par analogie avec d'autres œuvres similaires, il est possible de la reconstituer de la manière suivante: ВСЕДЕРЖИТЕЛЪ *(Le Tout-Puissant).*

Ce type iconographique est celui du Pantocrator byzantin, le Christ Tout-Puissant, omnipotent. Le qualificatif de «Tout-Puissant» a été donné à Dieu le Père dans l'*Apocalypse* 1, 8. Il fut rapidement accordé au Fils et désigne dans l'art byzantin une image solennelle qui exprime la toute-puissance du Christ, à l'instar de celle du Père.

Cette icône est le pendant de l'icône N° 131 représentant une *Vierge de Tikhvin*. Les deux icônes ont été exécutées par le même peintre.

131





133
NAISSANCE DE SAINT JEAN-BAPTISTE

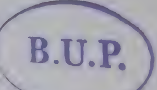
Serbie ou Macédoine slave
XVIe siècle
84 × 51 cm (dimensions du support actuel).

La Naissance de saint Jean-Baptiste (РЖСТВО ІШАННА) illustre les textes de Luc 1, 5-25. D'après le texte, le prêtre Zacharie et sa femme Elisabeth vécurent à l'époque d'Hérode. Ils étaient heureux et toujours «irréprochables devant Dieu», mais ne pouvaient pas avoir d'enfants car Elisabeth était stérile. Un jour, en accomplissant son devoir dans le temple, Zacharie eut la vision d'un ange qui lui annonça que sa femme allait concevoir. Vu l'âge avancé des deux époux, Zacharie ne le crut pas. Dieu le punit pour son incrédulité en le rendant muet jusqu'à la naissance de son fils. C'est la raison pour laquelle souvent, dans les scènes qui représentent cet évènement, il apparaît écrivant le nom de l'enfant sur une planchette qu'il montre à sa femme.

Zacharie ne figure pas sur cette icône, en tout cas sur ce qui en reste. Elisabeth, habillée dans un *maphorion* rouge, est allongée sur un lit. Quatre jeunes servantes lui apportent de la nourriture. En bas, devant le lit, sont représentées deux autres femmes en train de donner le bain de l'enfant. La formule iconographique de la Naissance de saint Jean-Baptiste est très proche de celle de la Naissance de la Vierge.

Toute la partie droite de l'icône a brûlé ce qui a, de toute évidence, nécessité les restaurations, visibles même à l'œil nu, et son transfert sur un nouveau support.

NB: Description et datation par Krassimira Platchkov


B.U.P.


B.U.P.

LES ICÔNES ROUMAINES

Virgil Cândea
de l'Académie roumaine

Jusqu'à l'aube même de l'ère moderne, l'art roumain des icônes s'avère partie intégrante de la grande tradition byzantine. Ses œuvres les plus anciennes (peintures murales, enluminures, icônes) relèvent du style paléologue.

À quel moment est attestée la première école locale?

Il semble qu'elle était déjà active sous le règne d'Alexandre le Bon, prince de Moldavie (1400-1432)[1]. Et, si les pièces conservées jusqu'à nos jours ne permettent qu'une présomption quant à leur appartenance à la période susmentionnée, cette présomption se trouve renforcée par l'existence, du temps du même souverain, d'un *scriptorium* au monastère de Neamț, d'où sont sortis, grâce aux mains habiles de Gavriil Uric, de magnifiques manuscrits enluminés, uniques dans l'art de l'Orient chrétien, tel l'*Évangéliaire* de 1429, actuellement à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford. De toute façon, le vaste programme de construction religieuse mis en train, vers la fin du XV[e] siècle, par Étienne le Grand (1457-1504), petit-fils d'Alexandre, allait conférer nécessairement de l'envergure à la production d'icônes de grande qualité artistique. Celles-ci devaient être dignes, comme de juste, de l'architecture, de la fresque, de l'orfèvrerie, des vêtements sacerdotaux d'une somptuosité à la hauteur des exigences princières. C'est ce que témoigne, entre autres, l'icône de *Saint Georges* offerte par Étienne le Grand au monastère Zographou du Mont Athos en 1484.

Mieux attestées par leurs œuvres et par quelques artisans passés maîtres en peinture sont les écoles autochtones du XVI[e] siècle[2]. Il ne reste pas moins, toutefois, que l'étape initiale de l'art roumain des icônes demande encore une étude approfondie et des examens minutieux pour distinguer les pièces créées sur place des pièces

134. Détail

d'importation – opération délicate, surtout en ce qui concerne la peinture religieuse, à une époque où des raisons d'ordre spirituel imposaient l'anonymat des artistes. Aussi les peintres roumains signant de leurs noms les fresques et icônes seront-ils encore rares aux XVIe-XVIIe siècles: un Dragoş Coman au monastère Arbore de Moldavie (1541) ou un Staico (1615) et un Stroe (1643), tous les deux *zugravi* (= peintres) de Târgovişte, en Valachie[3]. Les signatures deviendront chose courante seulement au XVIIIe siècle. C'est pourquoi elles ne sauraient contribuer pendant longtemps à l'attribution exacte de telle ou telle icône – réalisée suivant les canons et dans la manière propres à l'espace byzantin – à une quelconque école roumaine. Les inscriptions qui les accompagnent ne peuvent elles non plus servir à cet effet, car les Roumains ont utilisé jusqu'au XVIIe siècle, comme langue cultuelle, le vieux-slave et, à partir du siècle suivant, le grec fut aussi en usage, notamment dans les monastères placés sous l'obédience des Lieux Saints et dans les églises de la Cour. En effet, les principautés de Valachie et de Moldavie étaient gouvernées alors par de hauts fonctionnaires de la Porte, originaires du Phanar, le quartier chrétien de Constantinople. Par conséquent, des fresques et des icônes peintes par des artistes roumains, mais s'accompagnant de noms et d'explications inscrits en des langues étrangères, peuvent tromper l'amateur non averti sur la véritable identité de leurs auteurs. Rares en Europe, les collections susceptibles de présenter de vastes ensembles d'icônes de cette expression, aptes à rendre compte de leurs traits caractéristiques et de leur évolution, se trouvent notamment en Roumanie.

Cependant, les pièces de ces collections, de même que celles des églises et monastères roumains, ou appartenant aux amateurs d'art, ne sauraient faire l'objet d'études vraiment utiles qu'en rapport avec d'autres manifestations de la peinture religieuse, à savoir les manuscrits et les fresques des sanctuaires roumains des XVe-XVIIIe siècles. Les œuvres de ces dernières catégories sont plus nombreuses et mieux conservées que les icônes, donc plus et mieux à même de suggérer le degré de développement artistique des *zographoi* de Roumanie.

En même temps que les phénomènes de modernisation et d'affirmation de l'identité nationale intervenus en Europe du Sud-Est, c'est-à-dire à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle, l'art roumain des icônes connaîtra lui aussi des innovations. Pour ce qui est des thèmes traités, celles-ci s'avèrent encore sans grande ampleur, la tradition gardant pendant longtemps toute sa force. Ce fut à peine si, dans un but didactique, pour plus de clarté, l'on adopta le modèle de type occidental de la *Résurrection* (le Christ s'élevant de sa tombe remplace peu à peu l'image traditionnelle de la *Descente aux Limbes*). On commence à rédiger en roumain les inscriptions explicatives et l'on voit des éléments de facture locale transparaître dans le costume et l'aspect des personnages; le même phénomène se laisse saisir dans la reproduction des objets d'usage courant et dans les scènes de vie quotidienne. Mais ces traits de goût local ne nuisent en rien au caractère rigoureux de l'iconographie qui demeure conservateur dans cette zone périphérique de l'Orthodoxie.

L'épanouissement culturel de la période des grands mécènes valaques – les princes Matei Basarab (1632-1654), Şerban Cantacuzène (1678-1688) et Constantin Brancovan (1688-1714) – s'est révélé également bénéfique pour l'art des icônes. Peintes avec soin et vénération, souvent somptueuses, elles manifestent la même qualité artistique supérieure sur tout le parcours du XVIIIe siècle, fidèles à la manière de la grande école roumaine de peinture religieuse. La *Vierge de Majesté* de la collection Abou Adal, œuvre de style Brancovan due au peintre Radul de Răşinari, appartient justement à cette période florissante de l'art roumain des icônes (N° 134). Même au début du XIXe siècle, un peintre tel Fotache savait décorer selon la tradition iconographique byzantine l'église de Saint-Nicolas (au monastère de Cernica, dans les environs de Bucarest). Car le déclin de la peinture religieuse et par conséquent de l'art des icônes n'allait venir qu'avec la sécularisation de la société roumaine. Ce phénomène provoquera la prolifération des peintres laïques, sans vocation spirituelle, sans instruction théologique et parfois dépourvus de talent. Ceux bien doués sous ce dernier rapport vont se tourner, de préférence, vers l'art profane, adoptant les modèles et les genres étrangers à la Tradition orientale.

Un événement de conséquences variées pour l'histoire de la vie spirituelle et culturelle du peuple roumain, l'union avec l'Église catholique romaine d'une partie des Roumains de Transylvanie, intervenue en 1697, devait déclencher un phénomène unique dans l'art religieux de l'Orthodoxie: les icônes «sous verre» (ainsi appelées parce que la face exposée aux regards est celle non peinte). Avant le moment de cette union religieuse, les frontières des trois principautés – Valachie, Moldavie et Transylvanie – qui composent la Roumanie contemporaine n'ont jamais divisé la communauté religieuse roumaine. Un va-et-vient incessant de lettrés, architectes, peintres et moines assurait, à travers les passes carpatiques, la continuité orthodoxe des Roumains d'outre-monts, sous domination hongroise d'abord, autrichienne ensuite.

Comme ces Roumains appartenaient à une confession à peine «tolérée» par l'administration du pays, ils ont conclu l'union avec Rome dans l'espoir d'écarter les discriminations, notamment celles d'ordre économique, culturel et religieux. Or, cet espoir n'ayant pas été réalisé, les Roumains, bien que devenus grecs-catholiques, donc appartenant à une confession reconnue, se sont retrouvés dans la même situation critique. Cela devait donner lieu à un puissant mouvement développé au cours des années 1757-1761 contre l'union avec Rome. Malgré sa réussite partielle, la crainte d'éventuels rebondissements donna lieu à des mesures sévères de la part de l'administration autrichienne (l'Empire des Habsbourg avait annexé la Transylvanie en 1691). Les monastères et ermitages roumains (plus de cent cinquante), considérés comme autant de centres d'opposition orthodoxe, furent incendiés ou démolis à coups de canon, sur l'ordre du général Adolphe von Buccow, gouverneur militaire de la Transylvanie. Réintégrée dans ses droits par les fidèles qui avaient refusé l'union avec Rome, l'Église orthodoxe s'est retrouvée coupée des Églises sœurs de Valachie

et de Moldavie. Désormais fut interdite l'entrée dans le pays des moines de l'autre versant des Carpates, qui comptaient parmi eux des peintres d'icônes, ainsi que l'importation des icônes et des livres de culte.

Les monastères une fois rasés, il n'y avait plus d'endroit pour l'apprentissage de la peinture d'icônes, ni pour permettre aux artistes respectifs d'exercer leur talent. Une communauté de rite oriental comptant plus d'un million de fidèles se trouva confrontée à une pénurie d'icônes à laquelle il fallait absolument remédier au plus vite, car, en leur absence, il était inconcevable pour les orthodoxes, comme pour les grecs-catholiques, de pratiquer leur culte public ou privé. Le rôle de suppléer à cette absence sera dévolu aux paysans, qui étaient passés maîtres en poteries joliment ornées et autres genres d'art folklorique. Toutefois, ils n'avaient jamais entrepris auparavant de peindre des icônes.

Une première difficulté à surmonter fut celle du support d'une telle peinture, qui exigeait une surface lisse et durable. Or, la préparation de ce support réclamait un travail laborieux, autant que des connaissances spéciales. Le verre devait offrir une solution pratique pour sortir de l'impasse, d'autant plus que l'activité des manufactures locales le rendait facile à trouver. L'expérience allait montrer, par la suite, que les icônes sous verre gardaient intacte la fraîcheur de leur peinture mieux protégée des agents extérieurs, tout en étant d'entretien facile.

Ainsi est né l'art des icônes sous verre du monde orthodoxe. Notons qu'entre tous les fidèles de cette confession et même entre tous les Roumains, ce ne sont que les Roumains de Transylvanie qui l'ont pratiqué. Certes, la peinture sous verre est fort ancienne. Connu dès l'Antiquité, cet art fut cultivé en Europe occidentale également – l'Autriche, l'Allemagne, la Suisse ou l'Espagne en témoignent. De son côté, l'Orient arabe a ses propres images folkloriques sous verre, par exemple celles des personnages légendaires tant aimés, Antar et Abla.

Pour les Roumains de Transylvanie, le phénomène eut des résultats positifs, d'ordre spirituel et artistique. Tout d'abord, ces œuvres spontanées d'une communauté chrétienne profondément ancrée dans la tradition attestent le rôle central des icônes dans la vie spirituelle et le culte oriental. Les interdictions susmentionnées pouvaient conduire les fidèles soit à renoncer graduellement aux icônes, soit à les remplacer par les seules images pieuses susceptibles d'être importées: celles venues de l'Occident. L'initiative des peintres paysans écarta les solutions hétérodoxes. Par ailleurs, au point de vue artistique, les icônes sous verre ajoutent un genre nouveau à l'éventail des créations populaires. La gaucherie du dessin, les inscriptions souvent fautives – puisque tracées par des illettrés – et parfois écrites à l'envers, de droite à gauche selon la position du modèle sur le verre, les font ranger dans la catégorie de l'art naïf. En revanche, la vivacité chromatique, l'assurance de la combinaison des teintes, la décoration abondante des fonds, ainsi que les bordures à motifs

géométriques ou floraux, confèrent à ces compositions leur charme et leur valeur artistique.

Ce sont justement la chromatique et les motifs décoratifs apparentés à la poterie populaire, ainsi qu'à l'ornementation des œufs peints, qui rendent possible la localisation des sources de production des icônes respectives. L'on distingue au moins huit zones de provenance par les particularités de dessin, thématique, coloris, décoration et format. Les icônes que nous avons choisies dans la collection Abou Adal ont été exécutées à Şcheii Braşovului (N[os] 136-137) et dans le Pays de l'Olt (N[o] 129). Les icônes de Şcheii (vieux quartier roumain de la ville de Braşov, dans le sud de la Transylvanie), datant du XIX[e] siècle et du commencement du XX[e] siècle, offrent un coloris essentiellement fondé sur les principaux éléments de l'arc-en-ciel (rouge, jaune, bleu), dont l'intensité égale les rend proches des vitraux[4]. D'un dessin dépouillé, mais en revanche richement décorées, ces icônes de dimensions moyennes ou grandes (jusqu'à 75 × 65 cm) reproduisent surtout des images de saints; quant à leurs rares scènes élaborées, elles comportent quantité d'éléments folkloriques. A l'ouest de cette zone de production, il y a celle de Făgăraş-Ţara Oltului, attestant une forte influence du pays voisin, la Valachie. Ce sont des icônes faciles à localiser, par le bleu de leur ciel aux étoiles blanches et rouges, ainsi que par leurs fleurs écarlates à cinq ou six pointes et une grille au centre. Datant de la fin du XVIII[e] siècle, la production de cette sorte d'icônes allait se développer sensiblement au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle, grâce au travail des peintres connus, Savu Moga et Matei Ţimforea.

Encore peu connues des collectionneurs et, même, des spécialistes occidentaux (bien que leur exportation clandestine ait débuté au lendemain de la deuxième guerre mondiale), les icônes sous verre sont en premier lieu recherchées par les grands musées ethnologiques d'Europe, des États-Unis d'Amérique et du Canada. A présent, elles commencent à devenir rares, tant à cause de leur fragilité que de la modernisation du milieu qui les a créées et vénérées pendant deux siècles.

NOTES

1 Corina Nicolescu, *Rumanische Ikonen*, Bucarest, Verlag Meridiane, 1973, pp. 16-18.

2 Nicolas Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, vol. I, Bucarest, Éd. de l'Imprimerie de l'État, 1934, pp. 12-14.

3 Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 34.

4 Iuliana Dancu et Dumitru Dancu, *Romanian Folk Painting on Glass*, Bucarest, Meridiane Publishing House, 1979, p. 66.

134

VIERGE DE MAJESTÉ

Radul le Peintre de Rășinari
Roumanie
1700
66,3 × 50,7 cm

La Vierge est assise sur un coussin de soie bleue, sur un trône de bois doré, dont le dossier recourbé est richement sculpté de motifs végétaux; ses pieds, aux chaussures brodées, reposent sur un escabeau. La tête ceinte d'une couronne d'or à huit fleurons garnie de pierres précieuses, elle porte un *chiton* bleu et un *maphorion* d'un rouge orangé parsemé de fleurs d'or.

Dans ses bras, présenté de face, le Christ (Ο ΩΝ), dont elle tient les pieds nus dans sa main droite, alors que l'autre main est posée sur son épaule gauche. L'Enfant Divin bénit des deux mains, à l'instar des évêques. Il porte une chemise blanche à points rouges et un *himation* bleu foncé.

À gauche et à droite du trône, les archanges Gabriel (С̄·ФЫNТȢЛО А̄Р̄Х̄·АNГЕЛО ГАВРИЛ) et Michel (С̄ ФЫNТȢЛО А̄Р̄Х̄·АNГЕЛО МIХАИЛ) sont représentés debout, en adoration, la main ramenée sur la poitrine; ils portent de somptueuses tuniques rouge et beige, bleu foncé et bleu clair; capes bleue et rouge; *loroi* décorés; chaussures brodées.

Le fond, doré dans la partie supérieure de l'icône, est d'un bleu clair vers la base.

L'inscription en caractères cyrilliques: *Vierge Éléousa* (М̄Р̄ Θ̄Ȳ ЕЛЕОУСА), est tracée en or sur fond rouge dans deux cartouches. Mais elle ne correspond pas à l'image, qui représente en réalité une *Vierge de Majesté*; il s'agit de la catégorie d'icônes dites royales et destinées à l'iconostase. À juger d'après les dimensions de cette pièce, elle devait faire partie d'une petite iconostase (dans une église de village ou d'ermitage). Cependant, l'exécution particulièrement soignée, l'abondance de l'or et les décorations en relief sur les nimbes et sur la bordure de même que la pose hiératique des personnages traduisent la volonté du peintre de réaliser une œuvre d'exception. À noter la gravité des visages de la Vierge et de l'Enfant, ainsi que l'expression des archanges, qui, au lieu de regarder l'objet de leur vénération, semblent fixer le peintre, comme dans une pose d'apparat.

En bas, des inscriptions en roumain, qui donnent, à gauche, l'année (АΨ = 1700) et le nom du peintre (ZȢГРАВ РАДȢЛ ѠТ РЪШИNАРЬ = «le peintre Radul de Rășinari»); à droite, la dédidace: АЧАСТЬ С̄·ФЫINТЪО IКОАНЪ О АȢ ПЛЪТИТ ИОNЬ ВОИNА ПЕNТРȢ АСТЕ В̄ СȢФЛЕТЕ А·NОȢМЕ АNА ШИ СТАNА ЧЕ САȢ ТЫIМПЛАТ ДЕ АȢ МȢРИТ КА СЪ СЪ ПОМЕNѨСКЪ ВѢЧЬ («Cette sainte icône a été payée par Ion Voina pour ces deux âmes, c'est-à-dire pour Ana et Stana, à qui il advint de mourir, afin que l'on se souvienne d'elles dans les siècles des siècles»). La fin de cette inscription empiète sur la peinture de l'escabeau.

Par son style et sa date, l'icône se rattache à la peinture de l'époque Brancovan, attestée non seulement en Valachie, mais en Transylvanie méridionale également. Bien que d'inspiration byzantine, le modèle appartient à l'art néo-grec d'influence italienne (Réau, 1956-1959, II, p. 93). En effet, une *Vierge à l'Enfant* datée des XIII[e]-XIV[e] siècles, du Musée National de Ravenne, décrite par M. Chatzidakis (*L'Art Byzantin*, pp. 261-262, N° 215), offre les mêmes particularités iconographiques.

L'état de la bordure, en partie abîmée, n'enlève rien à la fraîcheur de l'ensemble, très bien conservé. C'est la seule pièce connue du peintre Radul de Rășinari et, en même temps, une œuvre représentative de l'art roumain des icônes au seuil même du XVIII[e] siècle.





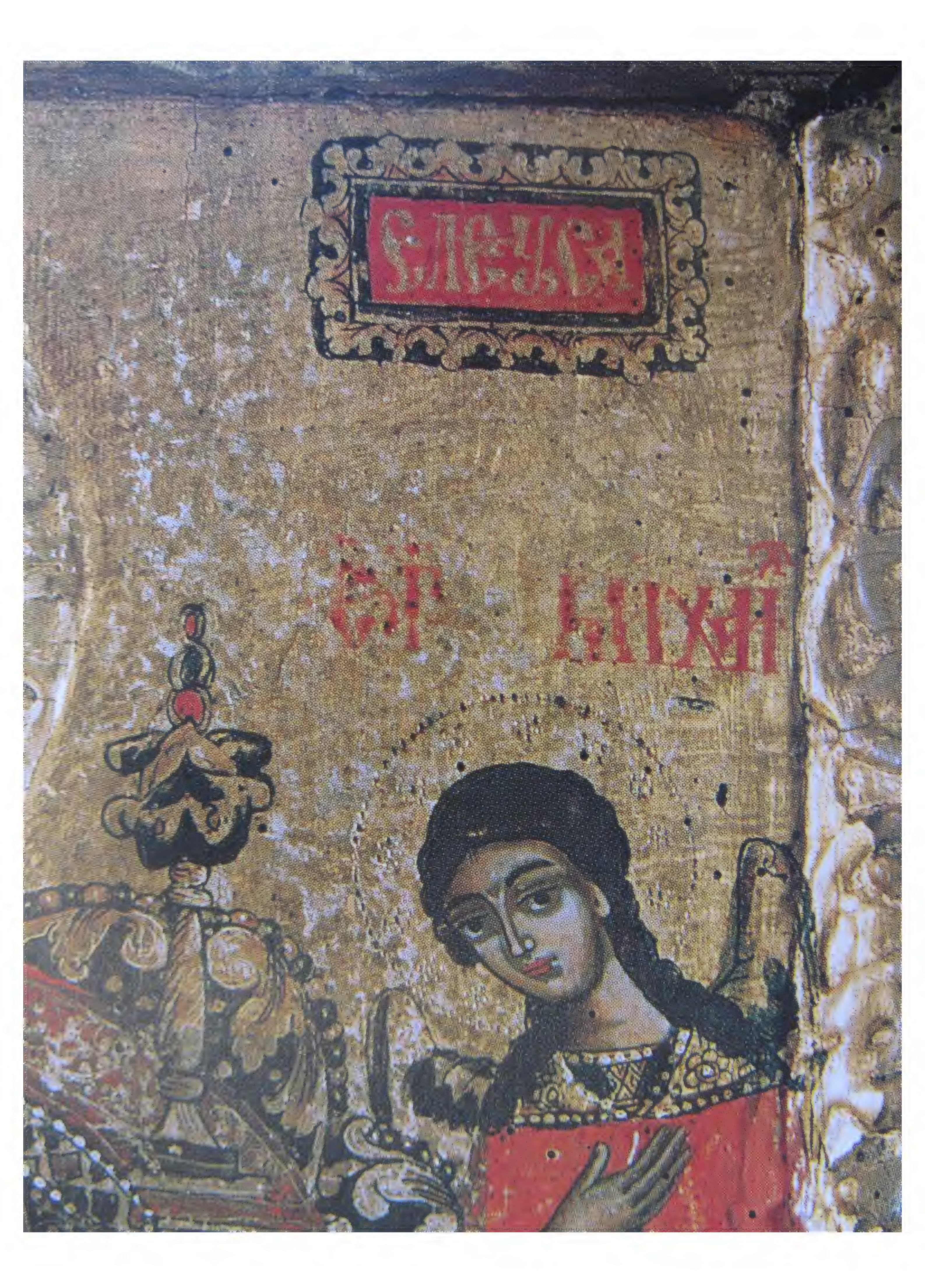









МР·ѲУ



135
LA CROIX ARBRE DE VIE
Attribuée au hiéromoine Partenie le peintre
Roumanie
Deuxième quart du XVIII[e] siècle
42,3 × 32,6 cm

Association de deux thèmes rares dans l'art chrétien oriental (*La Croix verdoyante ou Arbre de vie* et *La Croix vivante ou brachiale*, Réau II, 2, 1957, p. 483–485), cette *Crucifixion* est un document important pour l'évolution de la peinture des pays orthodoxes au XVIII[e] siècle.

Dans le premier registre supérieur, au-dessus des nuages dominés par le Soleil et la Lune et par les quatre vents qui soufflent des quatre coins de la terre, l'Ancien des Jours (*Daniel* 7,9) et le Saint-Esprit composent avec le Fils crucifié l'image de la Trinité. Le Père bénit de sa main droite et tient le globe crucifère (symbole de la puissance). Un autre front de nuages sépare le Père et le Saint-Esprit du Cosmos visible, mais également de la Jérusalem céleste peuplée d'anges de couleur rouge.

Deux inscriptions (en roumain) ouvrent le commentaire narratif de la *Crucifixion* en tant que acte essentiel du Salut de l'humanité.

Sous les nuages qui séparent le monde incorporel du monde temporel la place centrale est tenue par la représentation du *Christ en Croix*. Le Sauveur, dévêtu, selon le réalisme cher aux peintres de la Renaissance, couronné d'épines, est entouré par les images des instruments de la Passion.

Les roses qui fleurissent de la Croix du Sauveur portent des anges qui, à leur tour, présentent en armoiries les instruments de la Passion.

Au pied de la croix sont attachés l'enfer (monstre rouge en bas, à droite) et Satan (monstre noir dans la gueule de l'enfer, tenant dans ses griffes l'âme d'un pécheur représenté comme un enfant nu). Le crâne d'Adam, sous la croix, est aspergé par le sang qui coule des pieds du Sauveur. Le Christ est flanqué à sa droite par l'image de la Vierge (en icône ovale) et par un ange qui recueille dans un calice le sang qui jaillit de la côte du Christ, et à sa gauche par saint Jean l'Evangéliste et un autre ange.

Le sens cosmique du Sacrifice est suggéré par l'indication des directions de l'espace sur les extrémités de la croix: en haut (en slavon) I‹isus'› N‹azarjanin'› Tz‹ar'› J‹udeiskij› («Jésus le Nazaréen, le Roi de Juifs) on lit, en roumain: *inăltimea* (la hauteur); en bas, sous le *suppedaneum*: *adâncul* (la profondeur); sur le bras de gauche de la croix: *lărgimea* (la largeur); sur le bras de droite: *lungimea* (la longueur). Le salut de l'humanité par la Crucifixion est évoqué par les vers des deux parchemins cassés, accrochés aux clous des bras du Sauveur pour rappeler que le contrat d'Adam avec le diable fut rompu par le Christ.

La partie inférieure de l'icône est occupée, à gauche, par l'église chrétienne, édifice à cinq coupoles. Sur la façade sud sont représentés des séraphins de feu et les quatre évangélistes. Devant l'église, les morts ressuscitent de leurs tombes et vénèrent le Christ en croix. A droite, sur un cheval blanc, la Mort, squelette défaillant, porte sur son dos le carquois à flèches.

Quatre bras humains sortent des roses fleuries sur les bras de la croix. Leurs gestes sont commentés dans les deux parchemins du milieu de la croix. Ils exaltent le triomphe des martyrs et la défaite de la Mort.

La plus ancienne œuvre de l'art oriental qui aurait pu servir de modèle à cette icône semble être une fresque de l'église de Saint-Jean-Baptiste du monastère russe de Jaroslavl' (Pokrovskij, *Ocerki pamjatnikov khristjanskoj ikonografij*, Saint-Pétersbourg, 1900, p. 430), de prototype occidental, «probablement une gravure empruntée à la *Bible* hollandaise de Piscator» (Réau II, 2, p. 485). Elle fut commentée par Paul Perdrizet dans *Le retable strasbourgeois de Weiterswiller* («Archives alsaciennes d'Histoire de l'Art», 1923). Quelques détails plaident pour un modèle russe: la croix à trois traverses avec un *suppedaneum* incliné vers la gauche, les coupoles de l'Eglise en forme de bulbe, la planche au nom du Christ en slavon.

Mais il existe dans les collections du Musée National d'Art de Bucarest une pièce aux inscriptions en grec, dont notre icône est la réplique littérale (images et textes). Elle a été peinte par un artiste roumain qui l'a signée «Partenie ermonah zugrav» (Partenie le hiéromoine peintre) le 2 février 1731, et a été consacrée au monastère Stavropoleos de Bucarest par son fondateur, l'archimandrite Ioannikios. On a toutes les raisons de croire que les deux pièces sont du même artiste.

136
VIERGE À L'ENFANT ENTOURÉE D'ANGES
Şcheii Braşovului
Peinture sous verre
XIXe siècle
47,5 × 42,2 cm

La Vierge (MAHKA ΔOM NXΣΤΣΗ, inscription en roumain, dont une partie est cachée sous le bord supérieur du cadre de bois) tient dans sa main gauche un sceptre fleuri et l'Enfant dans son bras droit. Bien que représenté enfant, le Sauveur est couronné (comme le réclame la dignité des grands archevêques). Il tient également un sceptre de sa droite, alors que de sa gauche il porte le globe symbolisant l'Univers.

Les anges, debout sur des nuages, portent les instruments de la Passion, mais ceux-ci sont tellement schématisés, suivant l'usage sur les icônes sous verre, qu'ils sont à peine reconnaissables. L'ange de gauche de la rangée inférieure tient la Croix; celui de droite tient la lance; ils portent également des globes qui traduisent de manière erronée les disques avec le «signe» du Christ incarné, qui devaient figurer dans le modèle plus ancien (Grabar, 1984, p. 267). Dans la rangée supérieure, à droite, un ange habillé en diacre.

La palette se compose d'un rouge orangé, de bleu, de vert, de jaune, de brun et d'or.

Cadre de bois, récent.

137
VIERGE HODIGITRIA COURONNÉE PAR DEUX ANGES
Şcheii Braşovului
Peinture sous verre
XIXe siècle
44,7 × 37 cm

Composition naïve, sans doute copiée d'après une icône en bois de la *Vierge Hodigitria*, qui devait être munie d'un *ex-voto*, sous la forme d'un collier de pièces d'or (en roumain: *salbă*) attaché par piété sur l'icône. On retrouve ce détail sur une icône de l'église de Rîşnov, en Transylvanie méridionale (cf. Irimie et Focşa, 1969, p. 30 et pl. 37: *La Vierge au collier*).

Image habituelle de la Vierge ($\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$, inscription en partie effacée), faisant de sa main droite le geste de la recommandation, et du Christ enfant (O ωN, inscription à l'envers), bénissant de sa droite et portant *l'Évangile* fermé dans sa main gauche. Sur l'épaule droite de la Vierge brille l'étoile de la chasteté. Deux anges (Michel et Gabriel, sans inscriptions) tiennent la couronne de Marie.

Le dessin des formes, le coloris (rouge, bleu, jaune, vert et or) et les motifs décoratifs (grandes fleurs schématisées, d'un tracé géométrique; pointillés) situent cette icône dans la série des œuvres de Şcheii, quartier roumain de la ville de Braşov, dans le sud de la Transylvanie.

138
LE PRESSOIR MYSTIQUE
Pays de l'Olt
Peinture sous verre
XIXe siècle
45,8 × 39,5 cm

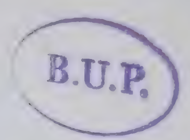
C'est un thème venu dans l'iconographie des Orthodoxes transylvains de l'Allemagne méridionale, où il est gravé sur les pressoirs de bois. On voit le Christ assis sur l'autel (O ωN), pressant dans le calice les raisins de la vigne qui sort de sa côte (allusion au verset de *Jean* 15, 1: «Je suis le vrai cep»). L'image est celle du sacrifice consenti et des espèces de la Sainte Communion (corps et sang, offerts sur l'autel). La vigne, couverte de ses feuilles et de grappes, s'enroule autour de la Croix. Les particularités, rappelant notamment le modèle occidental, consistent dans l'image du Sauveur, présenté à demi nu et avec une courte barbe. Il ne reste pas moins que ce thème tire ses origines de l'Orient (Réau, 1956-1959, II, pp. 421-424).


136

Cette pièce typique en ce qui concerne les peintures sous verre de Transylvanie fait penser à l'icône d'une collection privée bucarestoise publiée par Irimie et Focșa, 1969, p. 34 et pl. 124. Particulièrement réussie sous le rapport de son dessin, de son coloris et de sa mise en page, la valeur de cette œuvre folklorique est rehaussée par la rareté du sujet et l'origine de son inspiration, peu communs dans l'iconographie orientale.

Cassure insignifiante au coin inférieur droit. Bordure moderne.

137



138

AVERTISSEMENT

Les inscriptions ont été relevées telles qu'elles se présentent sur les icônes, même erronées ou incomplètes. Les lacunes ont été restituées entre crochets. Dans les translittérations des mots en arabe, grec et russe on a appliqué les normes habituelles, avec des signes diacritiques, qui indiquent les particularités orthographiques des textes originaux.

Les chiffres renvoient aux *numéros des icônes* dans l'*Index iconographique* et dans l'*Index des peintres, écoles et manières* et aux *pages* dans l'*Index général*.

L'*Index iconographique* a été établi à partir des images et comprend des éléments plus nombreux que les descriptions. Les numéros en *italiques* indiquent des personnages, thèmes et réalités qui apparaissent dans les détails d'une icône.

Pour les références bibliques nous avons suivi *La traduction œcuménique de la Bible comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament traduits sur les textes originaux hébreux et grecs*. Nouvelle édition revue. Paris, 1988. Les citations ont été adaptées aux textes des icônes.

GLOSSAIRE

acathiste (gr.) : hymne de Serge, patriarche de Constantinople, composé vers 626 en l'honneur de la Vierge. Durant son office dans l'église, on ne s'assoit pas.

acheiropoiêtês (gr.) : icône peinte de manière miraculeuse, «sans l'intervention de la main du peintre», ou dont la main a été guidée durant l'exécution, comme la *Vierge Hodrigitria* de saint Luc.

acolouthie (gr.) : office liturgique en l'honneur d'un saint.

ambon (gr.) : meuble liturgique placé à l'entrée du chœur, servant aux lectures des *Évangiles* ou aux sermons.

analogion (gr.) : lutrin ou pupitre placé dans la nef, devant l'icône du Sauveur, destiné à supporter l'icône de la fête ou du titulaire de l'église.

anargyre (gr.) : saint médecin qui n'acceptait pas d'être payé pour ses guérisons (saints Côme, Élian, Pantéleimon, etc.).

ancona (ital.) : retable, grande composition sur l'autel; réplique occidentale de l'iconostase des églises orientales.

aniconique (gr.) : doctrine et art qui interdisent les images dans le culte public ou la piété des fidèles.

apotropaïque (gr.) : destiné à écarter le mauvais sort; *croix* ~ : la croix en tant que défenseur contre le mal.

auréole (lat.) : surface circulaire dorée, qui entoure les visages des personnages divins ou des saints dans les icônes, pour marquer leur condition transfigurée, participant à la lumière qui entoura le Christ sur le Thabor.

biblia pauperum (lat.) : «Livres des pauvres», des images religieuses qui devaient instruire les illettrés.

canon (gr.) : décision d'un concile œcuménique devenant ainsi obligatoire pour l'Église chrétienne; composition poétique dans la littérature byzantine, structurée en neuf parties ou odes.

catholicos (gr.) : chef religieux de certaines églises de l'Orient chrétien.

«catholique» : v. catholicos.

chiton (gr.) : vêtement de dessus (tunique), court et sans manches pour les hommes, long, avec des manches et serré à la taille pour les femmes.

chlamyde (gr.) : manteau drapé, attaché sur l'épaule par une fibule.

clavus (lat.) : bande verticale originaire du costume romain, décorant la tunique du Christ, des anges et des apôtres.

coufieh (ar.) : coiffure des hommes dans les pays arabes, formée d'un carré de tissu plié en trois et retenu par un cordon appelé *agal*.

dalmatique (lat.) : tunique impériale à manches courtes et larges, devenue vêtement liturgique porté par des diacres.

diakonikon (gr.) : petit espace ou niche à droite du sanctuaire, destiné à la garde des vêtements et des objets liturgiques; porte du ~ : entrée dans le sanctuaire à droite des portes royales.

al-Dimašqī (ar.) : originaire de Damas.

diptyque (gr.) : paire d'icônes de petite taille attachées par leur tranche.

dodékaorton (gr.): cycle d'icônes correspondant aux douze fêtes principales de l'année chrétienne.

épigonation (gr.) : insigne liturgique porté par les évêques, attaché à la ceinture; représente le glaive spirituel du Christ, à deux tranchants.

épimanikia (gr.) : manchettes du costume liturgique de l'évêque, richement décorées, parfois avec une broderie représentant l'*Annonciation*.

épitrachilion (gr.) : vêtement liturgique, porté par les évêques et les prêtres, longue bande d'étoffe en lin ou en soie, ornée de croix et d'images de saints, portée autour du cou de manière à ce que les deux parties, unies par des boutons, retombent en avant, presque jusqu'aux pieds.

ex-voto (lat.): objets précieux ou plaques métalliques couvrant intégralement ou partiellement une icône en reconnaissance d'une grâce obtenue.

habayeh (ar.) : pièce de vêtement arabe, large cape en poils de chameau, en laine ou en lin, richement décorée sur le bas, allant jusqu'aux chevilles.

al-Halabī (ar.): originaire d'Alep.

hermeneia (gr.) : guide; titre abrégé du *Guide du Peintre*, manuel d'iconographie employé par les peintres d'icônes et d'églises dans la chrétienté orientale.

hésychasme (gr.) : pratique de la «prière de Jésus» (prière du cœur), propre à la vie monastique orientale, en vue d'aboutir à la communion avec les énergies divines; du gr. *hesychia*, quiétude.

Hétimasie (gr.) : préparation (du Jugement Dernier). Représentation de la Seconde Venue du Christ par le symbole du Trône du Juge Suprême préparé par les liturges célestes, les archanges Michel et Gabriel. Sur le trône sont posés la Croix et le Livre et, dans certaines représentations, le Saint-Esprit sous forme de colombe.

himation (gr.) : vêtement de dessus, manteau.

iconodoulie (gr.) : attitude des partisans de la vénération des icônes; opposée à l'iconoclasme.

iconostase (gr.) : cloison en bois, briques, pierres ou marbre séparant l'autel du naos et décorée par des icônes. La disposition habituelle d'une iconostase (de bas en haut) est la suivante: à droite des portes centrales (ou royales) le Christ Pantocrator et saint Jean-Baptiste, à gauche, la Vierge à l'Enfant et le saint patron de l'église. Sur les portes latérales, les archanges Michel et Gabriel. Sur la partie supérieure, la rangée des douzes grandes fêtes annuelles ou *dodékaorton* (l'*Annonciation*, la *Nativité*, la *Présentation au Temple*, le *Baptême*, la *Résurrection de Lazare*, la *Transfiguration*, l'*Entrée à Jérusalem*, la *Crucifixion*, la *Descente aux Limbes*, l'*Ascension*, la *Pentecôte*, la *Dormition de la Vierge*); les deux rangées suivantes (introduites par les peintres russes) sont celles des Apôtres et des Prophètes. L'iconostase est couronnée par le *Christ en Croix* ayant la Vierge à sa droite et Saint Jean l'Évangéliste à sa gauche.

kamêlaukion (gr.) : voile porté par dessus le couvre-chef des moines orientaux.

kéliote (gr.) : ermite de l'Orient chrétien, vivant seul ou avec quelques disciples, dans des cellules *(kélia)*.

koiné (gr.) : expression du langage parlé, écrit ou figuratif, devenue commune à une entité culturelle.

loros (gr.) : élément du costume impérial byzantin et par la suite du Christ Rois des rois; écharpe brodée, richement décorée d'or et de pierreries.

mandorle (gr.) : auréole en forme d'ellipse qui entoure le Christ en gloire dans certaines représentations comme la *Transfiguration*, la *Dormition de la Vierge*, la *Descente aux Limbes*.

maphorion (gr.) : voile couvrant la tête et les épaules de la Vierge et des femmes saintes.

mélote (lat.) : vêtement en peaux d'animaux, porté par les anachorètes.

ménologe (gr.) : recueil des vies des saints, suivant l'année liturgique, ordonné en douze mois.

mu'allem (ar.): maître.

milet-i-Rūm (tc.) : «la communauté des chrétiens», qui représentait une population à statut privilégié dans l'Empire ottoman.

muṣawwir (ar.) : peintre.

omophorion (gr.) : vêtement liturgique porté par les évêques et formé d'une longue bande d'étoffe ornée de croix, passée autour du cou et retombant par devant.

orarion (gr.) : insigne liturgique des diacres formée d'une bande d'étoffe longue et étroite, décorée par

trois croix, fixé sur l'épaule gauche et descendant jusqu'à terre, par devant comme par derrière.

oros (gr.) : décret de la cour impériale et des conciles de l'Église orientale.

pallium (lat.) : toge ou tout vêtement ample du dessus.

Pantocrator (gr.) : Représentation du Christ en tant que Seigneur Tout-Puissant de l'Univers.

perpenduliae (lat.) : pendeloques, bijoux d'or et pierreries suspendues à la couronne impériale.

phélonion (gr.) : vêtement liturgique porté par les évêques et le prêtres. Sans manches, il comporte une ouverture au milieu, par laquelle on passe la tête.

phylactère (gr.) : rouleau à texte biblique ou édifiant porté par les saints dans les icônes.

podlinnik (slavon) : v. *herménie*.

podéa (lat.) : marche-pied; étoffe couvrant la partie inférieure d'une icône.

polyptique (gr.) : ensemble de petites icônes attachées par leurs tranches et se repliant sur la partie centrale.

polystavrion (gr.) : vêtement liturgique porté par les patriarches et les métropolitains; *phélonion* couvert de croix.

proskomidion (gr.) : petit espace ou niche à gauche du sanctuaire, destiné à la préparation des espèces pendant le premier temps de la liturgie; *porte du* ~: entrée dans le sanctuaire, à gauche des Portes royales.

proskynétarion (gr.) : présentoir d'une icône à fonction liturgique.

al-Qudsī (ar.) : originaire de Jérusalem (ar. *Quds*).

al-Qurdalī (ar.) : originaire de Crète.

rhipidia (gr.) : objets liturgiques employés durant les offices des évêques; grands éventails en métal doré représentant des séraphins. Les diacres les agitent sur les espèces pour symboliser le battement des ailes des séraphins autour du Christ.

sakkos (gr.) : vêtement d'origine impériale porté par la haute hiérarchie ecclésiastique à la place du *polystavrion*.

suppedaneum (lat.) : support fixé sur la Croix pour maintenir le corps du Christ; support pour les pieds du Christ, de la Vierge et des saints trônant.

synaxe (gr.) : rassemblement des anges et des apôtres; fête de l'année liturgique et thème iconographique.

thaumaturge (gr.) : saint réputé par ses pouvoirs d'opérer des miracles.

Théotokos (gr.) : «Mère de Dieu», nom de la Vierge proclamé par le Concile d'Ephèse en 431 pour confesser que Marie a mis au monde le Fils de Dieu (qui a assumé la nature humaine dès sa conception) et non un homme devenu Dieu.

tituli (lat.) : inscriptions sur les icônes, indiquant les thèmes représentés.

triptyque (gr.) : ensemble de trois icônes attachées par les tranches; les volets externes se replient sur la partie centrale.

tropaire (gr.) : composition liturgique en l'honneur de la Vierge ou d'un saint.

volumen (lat.) : v. *phylactère*.

zographos (gr.) : peintre.

zugrav (roum.) : peintre.

INSCRIPTIONS ABRÉGÉES

GRECQUES

ΑΓ : ΑΓΙΟC. ΑΓΙΑ. saint, sainte.
ΑΓΓ. ΑΓΓΕ : ΑΓΓΕΛΟC. ange.
ΑΡΧ : ΑΡΧΑΓΓΕΟC. archange.

Γ : ΓΑΒΡΙΗΛ. (l'Archange) Gabriel.

ΘC, ΘΝ. ΘΟΥ : ΘΕΟC. ΘΕΟΥ. Dieu, de ~ .
ΘΤΟΚΟΥ : ΘΕΟΤΟΚΟΥ. de la Mère de Dieu.

IC : IHCOYC. Jésus.
IΩ : IΩANNHC. Jean.
INBI : IHCOYC O NAZΩPAIOC O BACIΛEYC TΩN IOYΔAIΩN. Jésus de Nazareth, roi des Juifs.

K : KAI. et.

M : MIXAHΛ. Michel.
MΘ : MATΘAIOC. Matthieu.
MP. MHP : MHTHP. Mère.

XPYCOC : XPYCOCTOMOC. (saint Jean) Chrysostome.
XC. XY : XPHCTOC. XPHCTOY. Christ, du ~ .

ROUMAINES

АРХ : АРХАNГЕЛ. archange.

С : СФЫNТꙋЛ. СФЫNТА. le saint, la sainte.

RUSSES

АГГЛЪ. АГГЛЫ : АГГЕЛЪ. АГГЕЛЫ. ange, anges.
АП. АПО. АПЛЪ : АПОСТОЛЪ. apôtre.
АР. АРХ. АРХГГЛЪ : АРХАГГЕЛЪ. archange.
АРХI : АРХИДИАКОNЪ. archidiacre.
АРХИЕП : АРХИЕПИСКОПЪ. archevêque.

Б : БЛАГЪ. bon.
Б : БЛАЖЕNЪ. heureux, doux.
Б. БЦЫ. БЦЪ : БОГОРОДИЦА. Mère de Dieu.
Б. БО. БОГО : БОГОСЛОВЪ. (saint Grégoire, saint Jean le) Théologien.
Б : БОГЪ. БОЖИИ. Dieu, de ~ .

В. ВЕ. ВЕЛ. ВЕЛК : ВЕЛИКЪ. grand.
ВВЕД : ВЪВЕДЕNIЍ. Entrée, Présentation (du Christ, de la Vierge au Temple).

Г. ГД. ГДА. ГДNЪ. ГꙊ : ГОСПОДЬ. Seigneur, du ~ .

ДNЬ : ДЬNЬ. jour.

Е : ЕГИПЕЦКИИ. ЕГИПЕЦКIА. égyptien, égyptienne.
ЕП. ЕПIС : ЕПIСКОПЪ. évêque.
ЕVЛИСТА : ЕVАГГЕЛИСТА. évangéliste.

ZЛАТО : ZЛАТОꙊСТЪ. (saint Jean) Chrysostome.

IC : IИСꙊСЪ. Jésus.

КРТЪ. КРТА : КРЕСТЪ. croix, de la ~ .

МТРЬ : МАТЕРЬ. mère.
МꙊ. МNЪ. МꙊЧ : МꙊЧЕNИКЪ. МꙊЧЕNИЦА. martyr, martyre.
МЦ : МѢСАЦЪ. mois.

NШГО : NАШЕГО. de notre.

П : ПОБѢДОNОСЕЦЬ. victorieux.

П : ПОСТNИКЪ. jeûneur, ermite.
П. ПР. ПРД. ПРЕД : ПРѢПОДОБЕNЪ. ПРѢПОДОБNЫꙖ. (moine, parfait, moniale)
П. ПРА. ПРЕДNИКЪ : ПРАВЕДNИКЪ. juste.
П. ПРА : ПРЕДЪТЕЧА. (saint Jean le) Précurseur.
ПЬЪNЪ : ПОБЕДЬNЪ. victorieux.
ПР. ПРѢТЫꙖ. ПРѢСТЫꙖ : ПРѢЧИСТАꙖ. (la Vierge) Toute Pure.
ПРО : ПРОРОКЪ. prophète.
ПРО : ИС ПРОЧИ. *et caetera*.
Р : РАZБОИNIКЪ. larron.
РЖВО. РЖТВО : РОЖДЕСТВО. Nativité (du Christ, de la Vierge).
РИ : РИМСКИИ. le Romain.

С. СТЫИ. СТАГО. СТА&. СТЪ : СВАТЪ. СВАТА&. saint, du ~ , sainte, de la ~ .

ТРЦА : ТРОИЦА. (la Sainte) Trinité.

ХС. ХР. ХА. ХРА. ХРТ. ХСТꙊ : ХРИСТОСЪ. Christ, du ~ .
ХРА : ХРАNИТЕЛЪ. (l'Ange) gardien.

Ц : ЦАРЬ. empereur.

Ч : ЧЕЛОВЕКЪ. homme.
Ч. ЧꙊДОТВОР : ЧꙊДОТВОРЕЦЪ. thaumaturge.
ЧЕ. ЧЕТNАГО : ЧЕСТNЫИ. ЧЕСТNАꙖ. vénéré-e.

ѤВАN : ѤВАNГЕЛИСТЪ. évangéliste.
ѤРЛИМЪ : ѤРꙊСАЛИМЪ. Jérusalem.

BIBLIOGRAPHIE

ABOU NOHRA, 1983
Joseph Abou Nohra, *Contribution à l'étude du rôle des monastères dans l'histoire rurale du Liban. Recherches sur les archives du couvent Saint-Jean de Khinsara et de cinq autres couvents maronites et melkites (1710-1960).* Strasbourg, 1983.

Affreschi e Icone
Affreschi e Icone dalla Grecia (X-XVII secolo). Palazzo Strozzi. Athènes 1986.

AGÉMIAN, 1969
Sylvia Agémian, *Introduction à l'étude des icônes melkites*, in Virgil Cândea (éd.), *Icônes melkites*, Beyrouth, 1969, p. 95-126.

AGÉMIAN, 1973
Sylvia Agémian, *Œuvres d'art melkites dans l'église arménienne des Quarante Martyrs d'Alep*, in «Etudes arméniennes. Annales de l'Association Libanaise des Universitaires Arméniens», Beyrouth, 1973, pp. 91-113.

AGÉMIAN, 1975
Sylvia Agémian, *Un peintre crétois en Syrie au début du XIXe siecle: Michel Polychronis*, in *Pepragmena tou III Diethnous Krêtologikou Synedriou (en Rhethymnô, 18-23 Septembriou 1971)* [Actes du IIIe Congrès International d'Études Crétoises. Réthymnon, 18-23 septembre 1971], Athènes, 1975, pp. 3-7.

AGÉMIAN, 1976
Sylvia Agémian, *Tradition byzantine et notes arabes dans l'art de Yūsuf al-Ḥalabī*, in «Revue Roumaine d'Histoire de l'Art», 13, 1976, pp. 125-135.

AGÉMIAN, 1981
Sylvia Agémian, *Yūsuf al-Ḥalabī, peintre melkite du XVIIe siècle*, in «Revue Roumaine d'Histoire de l'Art», 18, 1981, pp. 55-65.

AGÉMIAN, 1983
Sylvia Agémian, *Ne'meh al-Muṣawwir et l'art de la miniature*, in «Annales d'Histoire et d'Archéologie», Beyrouth, Université Saint-Joseph, 2, 1983, pp. 74-86.

AGÉMIAN, 1992
Sylvia Agémian, *Ne'meh al-Muṣawwir, peintre melkite, 1666-1724*, in «Berytus», 39, 1991.

ALIBEGAŠVILI et VOLSKAJA, 1982
Gaiané Alibegašvili et Aneli Volskaja, *Les icônes de la Géorgie*, in Kurt Weitzmann *(et al.)*, *Les Icônes*, Paris, 1982, pp. 85-127.

ALPATOV, 1982
Mikhaïl Alpatov, *Les icônes de Russie*, in Kurt Weitzmann *(et al.)*, *Les Icônes*, Paris, 1982, pp. 237-303.

ANGLURE, 1878
Le saint voyage de Jhérusalem du Seigneur d'Anglure en 1395. Paris, 1878.

ANTONOVA, 1966
V. I. Antonova, *Drevnerusskoje iskusstvo v sobranii Pavla Korina* [L'art russe ancien dans la collection Paul Korine]. Moscou, 1966.

ANTONOVA et MNEVA, 1963
V. I. Antonova et N. E. Mneva, *Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galeria. Katalog drevnerusskoj živopis'* [La Galerie d'Etat Trétiakov. Catalogue de la peinture russe ancienne]. T. I-II. Moscou, 1963.

L'Art Byzantin
L'Art Byzantin, Art Européen. IXe Exposition du Conseil de l'Europe. Athènes, 1964.

BABIĆ et CHATZIDAKIS, 1982
Gordana Babić et Manolis Chatzidakis, *Les icônes de la Peninsule balkanique et des îles grecques (2)*, in Kurt Weitzmann (*et al.*), *Les Icônes*, Paris, 1982, pp. 305-371.

BESSON, 1862
Joseph Besson, *La Syrie et la Terre Sainte au XVIIe siècle.* Paris 1862.

BOGDANOVIĆ, DJURIĆ, MEDAKOVIĆ, 1978
D. Bogdanović, V. Djurić, D. Medaković, *Hilendar.* Belgrade, 1978.

CÂNDEA, 1970
Virgil Cândea, *Œuvre de collaboration dans l'esprit de l'Unesco: l'art melkite*, in «Bulletin de la Commission Nationale Roumaine pour l'Unesco», 1970, N° 1, pp. 43-52.

CÂNDEA, 1972
Virgil Cândea, *Une œuvre d'art melkite: l'icône de saint Élian de Homș*, in «Syria», 49, 1972, pp. 219-238.

CÂNDEA et AGÉMIAN, 1969
Virgil Cândea et Sylvia Agémian, *Description des icônes* in Virgil Cândea (éd.), *Icônes melkites*, Beyrouth, 1969, pp. 129-242.

CÂNDEA et AGÉMIAN, 1970
Virgil Cândea et Sylvia Agémian, *La limite orientale de l'art postbyzantin: les icônes melkites. Communication*, in *Actes du IIe Congrès International des Études du Sud-Est Européen, Athènes 7-13 mai 1970*, t. VI, Athènes, 1981, pp. 399-404.

CHATZIDAKIS, 1962
Manolis Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut.* Venise, 1962.

CHATZIDAKIS, 1969
Manolis Chatzidakis, *Les icônes grecques postbyzantines au Liban* in Virgil Cândea (éd.), *Icônes melkites*, Beyrouth, 1969, pp. 223-333.

CHATZIDAKIS, 1969-1970
Manolis Chatzidakis, *Recherches sur la peinture de Théophane le Crétois*, in «Dumbarton Oaks Papers», 23-24, 1969-1970, pp. 311-352.

CHATZIDAKIS, 1974
Manolis Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-crétoise*, in *In memoria di Sofia Antoniadis*, Venise, 1974, pp. 169-211 + 32 pl.

CHATZIDAKIS, 1980
Manolis Chatzidakis, *L'Art paléochrétien, byzantin et postbyzantin*, in M. Chatzidakis, *Les Musées grecs. Musée Byzantin*. Athènes, 1980, pp. 5-20.

CHATZIDAKIS, 1985
Manolis Chatzidakis, *Icons of Patmos*. Athènes, 1985.

CHATZIDAKIS, 1986
Manolis Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis. The Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita.* Monastère de Stavronikita, Mont Athos, 1986.

CHATZIDAKIS, 1987
Manolis Chatzidakis, *Hellênes zographoi meta tên Alôsi (1450-1830) me eisagôgê stin historia tês zographikês tês epochês* [Peintres grecs après la chute de Constantinople (1450-1830) avec une introduction dans l'histoire de la peinture de l'époque]. Vol. I (Aberkios-Jôsêph). Athènes, 1987; vol. II (sous-presse).

CHATZIDAKIS, 1990
Manolis Chatzidakis, *The Great Meteoron. History and Art.* Athènes, 1990.

N. CHATZIDAKIS, 1983 a
Nano Chatzidakis, *Icons of the Cretan School (15th-16th Century).* Athènes, 1983.

N. CHATZIDAKIS, 1983 b
Nano Chatzidakis, *Nativité de la Vierge – Nativité de Saint Jean le Précurseur. Variations et cristallisation d'une scène dans la peinture crétoise du XVe et XVIe siècle* (en grec avec résumé en français), in «Deltion tês Christianikês Archaiologikês Hetaireias», IVe série, 11, 1983, pp. 127-180.

N. CHATZIDAKIS, 1990
Nano Chatzidakis, *Saint Luke painting the icon of the Virgin* in *El Greco of Crete. Exhibition on the occasion of the 450th anniversary of his birth. Municipality of Iraklion*, Héraklion, 1990, pp. 316-319.

CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDIS, 1990
Maria Constantoudaki-Kitromilidis, *Saint Luke painting the portrait of the Virgin and the Child*, in *El Greco of Crete. Exhibition on the occasion of the 450th anniversary of his birth. Municipality of Iraklion*, Héraklion, 1990, pp. 331-333.

DANCU, 1979
Iuliana Dancu et Dumitru Dancu, *Romanian Folk Painting on Glass*. Bucarest, 1979.

DELEHAYE, 1909
Hyppolite Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*. Paris, 1909.

DELEHAYE, 1923
Hyppolite Delehaye, *Les saints Stylites*, Paris, 1923.

DEVOS, 1953
Paul Devos, *Le dossier hagiographique de saint Jacques l'Intercis*, in «Analecta Bollandiana», 71, 1953, pp. 157-255.

DIDRON, 1845
Denis, moine de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne grecques et latine*. Avec une introduction et des notes par M. [Edouard] Didron. Traduit par le Dr. Paul Durand. Paris, 1845.

DÖRLING, 1987
124. Auktion. 24 Oktober 1987. Kunst aus Russland und Byzanz bedeutende Ikonen. Kunsthaus F. Dörling. Hambourg, 1987.

DU MESNIL DU BUISSON, 1925
Comte du Mesnil du Buisson, *Le lieu du combat de saint Georges à Beyrouth*, in «Mélanges de l'Université Saint-Joseph», 12, 1925, pp. 251-265.

East Christian Art
Yannis Petsopoulos (éd.), *East Christian Art. A 12th Anniversary Exhibition*. Londres, 1987.

EMBIRICOS, 1967
Alexandre Embiricos, *L'école crétoise, dernière phase de la peinture postbyzantine*. Paris, 1967.

Évangiles apocryphes
Les Évangiles apocryphes pour éclairer le Nouveau Testament. Textes choisis et présentés par Pierre Crépon. Paris, 1989.

Golden Light
Golden Light. Masterpieces of Art of Icon. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Anvers, [s.d.].

GRABAR, 1974
André Grabar, *L'Hodigitria et l'Eléousa*, in «Zbornik za likovne umetnosti», Novi Sad, 10, 1974, pp. 3-15.

GRABAR, 1984
André Grabar, *L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*. 2e éd. Paris, 1984.

HADDAD, 1965
Rachid Haddad, *Guide de l'exposition des manuscrits salvatoriens. Saint-Sauveur*. Saïda, 1965.

HEFELE et LECLERCQ, 1907-1931
Charles Joseph Hefele, *Histoire des Conciles d'après les documents originaux*. Nouvelle traduction française par Dom H. Leclercq. T. I,1-2 - IX,1-2. Paris, 1907-1931.

Icônes, 1974
Miroslav Lazović (éd.), *Icônes d'une collection privée. Genève, Musée d'Art et d'Histoire*. Genève, 1974.

Icônes, 1975
Icônes grecques et russes. Galerie Nikolenko. Paris, 1975.

Icônes de Genève
Miroslav Lazović et Stella Frigerio-Zeniou, *Les Icônes du Musée d'Art et d'Histoire de Genève*. Genève, 1985.

Icônes melkites
Virgil Cândea (éd.), *Icônes melkites*. Beyrouth, 1969.

Icônes et merveilles
Icônes et merveilles. Exposition. Paris, Musée Cernuschi, 2 novembre 1988-19 février 1989. Paris 1988.

Icônes suisses
Miroslav Lazović (éd.), *Les icônes dans les collections suisses*. Genève, 1968.

Icônes de Syrie
Icônes de Syrie. Exposition et Symposium. Damas, 1987.

Icons, 1972
Icons. Medieval and later works of Art. London, Christie's. Londres, 1972.

Ikonen 13
Hans Skrobucha (éd.), *Ikonen, 13. bis 19. Jahrhundert. München, Haus der Kunst, 1969-1970*. Munich, 1969.

Ikonen zu Weimar
Ikonen Kunstsammlungen zu Weimar des 15. bis 19. Jahrhunderts. Weimar, 1973.

Important Icons
Edouard Dergazarian et Michel Van Rijn, *Important Icons from private collections. Exhibited 17th December-15th January 1977. Museum het Prinsenhof.* Delft, 1976.

IRIMIE et FOCŞA, 1969
Cornel Irimie et Marcela Focşa, *Icônes sur verre de Roumanie*. Bucarest, 1969.

Iskusstvo stroganovskih masterov
Iskusstvo stroganovskih masterov sobranii Gosudarstvennogo Russkogo Muzeja. Katalog vystavki [L'art des maîtres de la manière Stroganov dans la collection du Musée d'État Russe. Catalogue de l'exposition]. Léningrad, 1987.

JANIN, 1953
Raymond Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le Patriarcat œcuménique*. T. III. Paris, 1953.

KONDAKOV, 1914-1915
N. P. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri* [L'iconographie de la Mère de Dieu]. T. I-II. Saint-Pétersbourg, 1914-1915.

KONDAKOV, 1929-1931
N. P. Kondakov, *Russkaja ikona* [L'icône russe]. T. I-IV. Prague, 1929-1931.

LAFONTAINE-DOSOGNE, 1978
Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Une icône d'Angélos au Musée de Malines et l'iconographie du Saint Jean-Baptiste ailé*, in «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», Bruxelles, 48, 1978, pp. 121-143.

LASSUS, 1932
J. Lassus, *Images de Stylites*, in «Bulletin d'Études Orientales de Damas», 2, 1932, pp. 67-83.

LASSUS, 1947
J. Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*. Paris, 1947.

LASSUS, 1960
J. Lassus, *Une image de saint Syméon le Jeune sur un fragment de reliquaire syrien du Musée du Louvre*, in «Monuments Piot», 51, 1960, pp. 129-148.

LAZAREV, 1969
Victor N. Lazarev, *Novogorodian Icon Painting*. Moscou, 1969.

LAZAREV, 1981
Victor N. Lazarev, *Russkaja ikonopis'. Novgorodskaja škola i severnye pis'ma* [La peinture des icônes en Russie. L'École de Novgorod et la peinture de la Russie du Nord]. Moscou, 1981.

LAZOVIĆ, 1966
Miroslav Lazović, *Triptyques portatifs russes des collections du Musée d'Art et d'Histoire*, in «Genava», 14, 1966, pp. 95-111.

La Légende dorée
Jacques de Voragine, *La Légende dorée*. Paris, 1920.

LEROY, 1962
Jules Leroy, *L'icône des Stylites de Deir Balamend (Liban) et ses sources d'inspiration*, in «Mélanges de l'Université Saint-Joseph», 38, 1962, pp. 333-358.

LIKHATCHEV, 1906
N. P. Likhatchev, *Materialy dlja istorii russkogo ikonopisanija* [Matériaux pour l'histoire de la peinture des icônes en Russie]. Atlas, I-II. Saint-Pétersbourg, 1906.

MAUNDRELL, 1963
Henry Maundrell, *A Journey from Aleppo to Jerusalem*. Beyrouth, 1963.

Il Menologio di Basilio II
Il Menologio di Basilio II (cod. Vat. gr. 1613). Vol. I (texte) - II (planches). Turin, 1907.

MERCENIER, 1933
F. Mercenier, *La prière des Églises de rite byzantin*. T. 1-2. Chevotogne, 1933.

MEYENDORFF, 1959
Jean Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, in «Cahiers Archéologiques», 10, 1959, pp. 259-277.

MIHAÏLOVA, 1966
A. I. Mihaïlova, *Licevaja arapskaja rukopis' perevoda grečeskogo hronografa XVIIe veka* [Un manuscrit arabe enluminé, traduction d'un chronographe grec du XVIIe siècle], in «Palestinskij Sbornik», 15 (78), 1966, pp. 201-206.

MILLET, 1960
Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*. 2e éd. Paris, 1960.

MIRKOVIĆ, 1974
Laza Mirković, *Ikonografske studije* [Études d'iconographie]. Novi Sad, 1974.

NASRALLAH, 1965
Joseph Nasrallah, *Notes et documents pour servir à l'histoire du Patriarcat melchite d'Antioche*. Jérusalem, 1965.

NASRALLAH, 1971
Joseph Nasrallah, *Marie dans l'épigraphie, les monuments et l'art du Patriarcat d'Antioche (IIIe-VIe s.)*. Beyrouth, 1971.

NASRALLAH, 1972
Joseph Nasrallah, *Une vie arabe de saint Syméon le Jeune (521-592)*, in «Analecta Bollandiana», 90, 1972, pp. 387-389.

NASRALLAH, 1979-1981
Joseph Nasrallah, *Histoire du Mouvement littéraire dans l'Église Melkite du Ve au XXe siècle*. Vols. III, 2 - IV, 1. Louvain-Paris, 1979-1981.

NEUFERT, 1972
Herbstausstellung. Ikonen. Galerie Ilas Neufert. Munich, 1972.

NEUFERT, 1978
Herbstausstellung. Ikonen. Galerie Ilas Neufert. Munich, 1978.

NICOLESCU, 1973
Corina Nicolescu, *Rumänische Ikonen*. Bucarest, 1973.

EP. NIKOLAJ, 1961
Ep. Nikolaj, *Žitija svetyh* [Les Vies des saints]. Belgrade, 1961.

PALLAS, 1972
Démétrios Pallas, *Hê Theotokos Zôodochos Pêgê ê Theotokos Rodon to Amaranton ê zôgraphikê stên Kontantinoupolê meta tên Alôsi* [La Vierge Source de Vie ou la Vierge Rose Immarcescible ou la peinture à Constantinople après la chute de la ville], in «Archaiologikon Deltion», 26, 1971 (Athènes, 1972), pp. 1-5.

POSTNIKOVA-LOSEVA, 1974
M.M. Postnikova-Loseva, *Žuvelirnoe iskusstvo* [L'Art des bijoux]. Moscou, 1974.

RÉAU, 1956-1959
Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*. T I-II, 1-2, III, 1-3. Paris, 1956-1959.

SAADÉ, 1974
Gabriel Saadé, *Saint Élian de Homs*. Homs, 1974.

SALAVILLE, 1932-1942
Sévérien Salaville, *Les liturgies orientales*. Vol. I-II, 1-2. Paris, 1932-1942.

Sbirka Sekulić
Sbirka ikona Sekulić [La collection d'icônes Sékulić]. Belgrade, 1967.

SEVCENKO, 1983
Nancy Sevcenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*. Turin, 1983.

SKROBUCHA, 1961
Hans Skrobucha, *Meisterwerke der Ikonenmalerei*. Recklinghausen, 1961.

SMITH et WACE, 1887
W. Smith and H. Wace, *A Dictionary of Christian Biography, Literature, Sects and Doctrines during the first eight Centuries*. Vols. I-IV. Londres, 1887.

SOTHEBY'S, 1992
Icons, Russian Pictures and works of Art. Catalogue. London, Sotheby's, 24th November 1992. Londres, 1992.

SOTIRIOU, 1951
Georges et Marie Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*. Athènes, 1951.

TALBOT RICE, 1935
David Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*. Londres, 1937.

TALBOT RICE, 1950
David Talbot Rice, *The Accompanied Saint Georges*, in *Actes du IVe Congrès International d'Études Byzantines, Paris, 2 juillet-2 août 1948*, vol. I, Paris, 1950, pp. 384-387.

TALBOT RICE, 1962
Tamara Talbot Rice, *Icons*. Londres, 1962.

TALBOT RICE, 1974
David et Tamara Talbot Rice, *Icons and their dating*. Londres, 1974.

TETERIATNIKOV, 1981
Vladimir Teteriatnikov, *Icons Fakes*. Vols. I-III. New York, 1981.

THEOTOKA, 1955
N. Theotoka, *Ho eikonographikos typos tou Hagiou Dêmêtriou stratiotikou kai ephippou kai hoi schetikes*

paradosis tôn Thaumatôn [Le type iconographique de saint Démètre militaire et cavalier et les traditions relatives aux Miracles], in *Actes du IXe Congrès International d'Études Byzantines (Saloniques, 1953)*, Athènes, 1955, pp. 477-488.

THOUMIN, 1929
R. Thoumin, *Le culte de sainte Thècle dans le Jebel Qalamun*, in «Mélanges de l'Institut de Damas», Section des arabisants, 1, 1929.

VELMANS, 1983
Tania Velmans, *Le Dimanche de Tous les Saints et l'icône exposée à Charleroi (cat. N° 32)*, in «Byzantion», 53, 1983, pp. 17-35.

VOCOTOPOULOS, 1990
Panayotis L. Vocotopoulos, *Eikones tês Kerkyras* [Icônes de Corfou]. Athènes, 1990.

VOCOTOPOULOS, 1991
Panayotis L. Vocotopoulos, *Hoi eikones Mênologiou tou Megalou Meteôrou* [Les icônes du Ménologe du Grand Météore], in *Euphrosynon aphierôma ston Manolê Chatzidakê* [Hommage offert à Manolis Chatzidakis], t. I, Athènes, 1991, pp. 78-79.

WALTER, 1973
Julian Walter, *St Demetrius the Myroblytos of Thessalonika*, in «Eastern Churches Review», 5, 1973, pp. 157-178.

WEITZMANN, 1982 a
Kurt Weitzmann, *Les icônes de Constantinople*, in Kurt Weitzmann *(et al.)*, *Les Icônes*, Paris, 1982, pp. 11-83.

WEITZMANN, 1982 b
Kurt Weitzmann, *Les icônes de la période des Croisés*, in Kurt Weitzmann *(et al.)*, *Les Icônes*, Paris, 1981, pp. 201-235.

XYNGOPOULOS, 1936
A. Xyngopoulos, *Mouseio Mpenakê. Katalogos tôn eikonôn* [Le Musée Benaki. Catalogue des icônes]. Athènes, 1936.

XYNGOPOULOS, 1951
A. Xyngopoulos, *Syllogê Helenês Stathatou. Perigraphikos Katalogos tôn eikonôn.* [Collection Hélène Stathatos. Catalogue descriptif des icônes]. Athènes, 1951.

XYNGOPOULOS, 1957
A. Xyngopoulos, *Schediasma historia tês thrêskeutikês zôgraphikês meta tên Alôsi* [Histoire abrégée de la peinture religieuse après la chute de Constantinople]. Athènes, 1957.

XYNGOPOULOS, 1964
A. Xyngopoulos, *Hoi toichographies tou Hag. Nikolaou Orphanou Thessalonikês* [Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos de Thessalonique]. Athènes, 1964.

ZAYĀT, 1932
H. Zayāt, *Tarīh Ṣaïdnāya* (Histoire de Ṣaïdnāya). Harissa, 1932.

1000 Jahre
1000 Jahre Orthodoxe Kirche in der Rus'. 988-1988. Russische Heiligen in Ikonen. 20. November 1988-15. Januar 1989. Katalog. Recklinghausen, 1988.

1000-letie
1000-letie russkoj hudožestvennoj kultury [Le millénaire de la culture artistique russe]. Moscou, 1988.

INDEX DES PEINTRES, ÉCOLES ET MANIÈRES



TRAVAUX DE CONSERVATION DES ICÔNES:

ANDREAS AFDENOPOULOS: 1965 - 1966 - 1967
ELIE ABOUD: 1980
FADDOUL KHALLOUF ET SOPHIE DU PARC LOCMARIA: 1992 - 1993
SOPHIE DU PARC LOCMARIA: 1994 - 1995 - 1996

PHOTOGRAPHIES:
ANDRÉ ET URSULA HELD
JEAN-CLAUDE PONCHEL

PHOTOGRAVURE, COMPOSITION ET IMPRESSION:
EDIPRESSE - IMPRIMERIES RÉUNIES LAUSANNE S.A.

SUPERVISION DE LA PRODUCTION: THEODOR ZBINDEN

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 10 DÉCEMBRE 1996

IMPRIMÉ EN SUISSE



